JOAN FONTCUBERTA

EL BESO DE JUDAS

Fotografía y verdad



En el mundo contemporáneo las apariencias han sustituido a la realidad. No obstante, la fotografía, una tecnología históricamente al servicio de la verdad, sigue ejerciendo una función de mecanismo ortopédico de la conciencia moderna: la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia. A partir de vivencias personales, Joan Fontcuberta crítica esta creencia y reflexiona sobre aspectos fundamentales de la creación y de la cultura actual.



Joan Fontcuberta

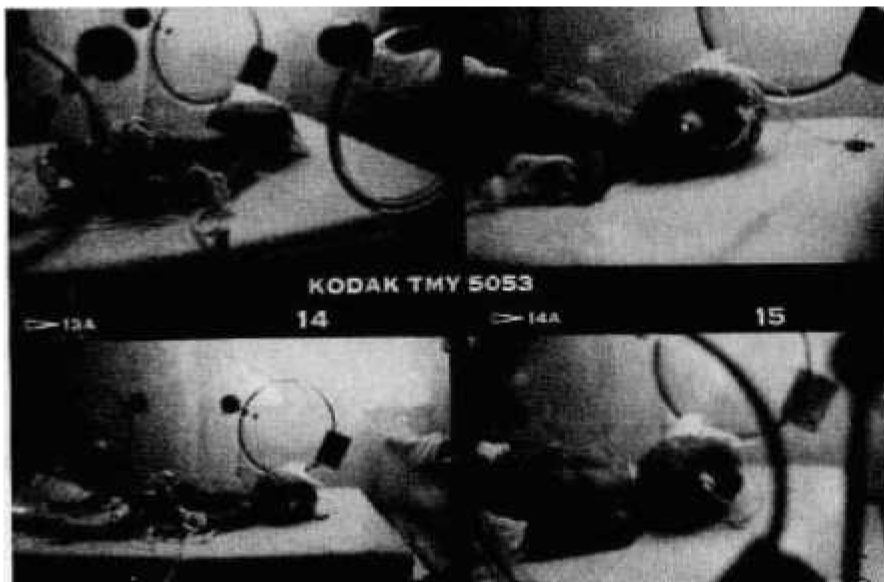
El beso de Judas
Fotografía y verdad

ePub r1.0
mjge 08.04.17

A Vilém Flusser
in memoriam.

Indice general

Introducción



Enfermera anónima, Judit en la incubadora, Barcelona, 7 de marzo de 1988.

«La verdad existe. Solo se inventa la mentira.»
George Braque *Pensées sur l'art*

«Cree solo en esta verdad: 'Todo es mentira'».
Humoradas, LXXXI

Decía Paul Valery que en el inicio de toda teoría hay siempre elementos autobiográficos. Confieso compartir este sabio precepto; lo que pueda decir sobre la fotografía, de cualquier época y de cualquier tendencia, viene marcado por mi propia práctica creativa. Las ideas que expongo a continuación, por lo tanto, no constituyen tanto propuestas teóricas como la expresión de poéticas personales, textos de artista, a veces encaminados a justificar la propia obra. Pero de un artista, añadiría, curioso de todo y amante de una reflexión no exenta de toques de ironía.

Los creadores acostumbramos a ser monotemáticos. Lo podemos disfrazar con envoltorios de distintos colores, pero en el fondo no hacemos sino dar vueltas obsesivamente a una misma cuestión. Para mí esta cuestión gira alrededor de la ambigüedad intersticial entre la realidad y la ficción, o alrededor del debate sobre situaciones perceptivas especiales como en el caso del *trompe-l'oeil*, o, sobre nuevas categorías del pensamiento y la sensibilidad como el *vrai-faux*... Pero por encima de todo mi tema neurálgico es el de la verdad: *adequatio intellectus et rei*.

La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Por eso, a pesar de las apariencias, el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de la ontología que en el de la estética. Incluso fotógrafos particularmente volcados en una búsqueda formal eran clarividentes a este respecto. Así Alfred Stieglitz, puente entre las prácticas pictorialistas y documentales del siglo XIX y la modernidad del XX, declaró: «La belleza es mi pasión; la verdad, mi obsesión».

Solo unos años más tarde radicalizaría esta máxima asegurando que «la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo». Las décadas que siguieron servirían para averiguar cómo habrían de entenderse estas «verdades visuales», si es que podían ser entendidas de algún modo.

Veamos un caso real como la vida misma. Mi hija Judit vino al mundo muy prematura, después de un embarazo problemático de poco más de seis meses. Su peso alcanzaba tan solo 1,2 kilos y sus expectativas de vida eran tan precarias que debió permanecer durante tres meses en una incubadora. Cuando nació, en marzo de 1988, tuvimos además la desgracia de sufrir los rigores de un sistema hospitalario escandalosamente retrógrado en temas de maternidad. Los bebés prematuros eran concentrados en una sala especial, a cuyo interior los padres no teníamos acceso. Nos veíamos obligados a observar a nuestros hijos desde lejos, a través de varias mamparas de cristal y de un laberinto de incubadoras, y entre el trasiego presuroso de médicos y enfermeras que iban de un lado a otro. Además, en el momento del parto Marta, mi mujer, estaba bajo los efectos de la anestesia y por lo tanto todavía no había tenido oportunidad de conocer el rostro de su hija. Su ansiedad era totalmente comprensible.

Se me ocurrió entonces que era el momento de sacar provecho de mi oficio. Di mi cámara a una enfermera y le pedí que se acercase a Judit para tomarle varios retratos. Después de instruirla brevemente en el manejo del enfoque y del exposímetro, la enfermera impresionó ocho negativos.

Corrí a mi laboratorio, revelé el rollo, hice una copia por contacto y volví a toda prisa al hospital, donde Marta seguía en cama como resultado del proceso pos-operatorio. Era la primera vez que veía a su bebé de cerca y es fácil imaginar su excitación. Ella estaba contenta, yo estaba contento, todos estábamos contentos. Una vez más la fotografía había puesto a prueba su función histórica de suministrar información visual precisa y fidedigna, ¡hurra!

No obstante no podía evitar que una sospecha rondase por mi cabeza. ¿Qué hubiese pasado si la enfermera se hubiera confundido de incubadora y por error hubiera fotografiado otro bebé? Probablemente hubiésemos quedado igual de complacidos. Había tanta necesidad, tanta urgencia, tantas emociones contenidas, que cualquier reticencia hubiese equivalido a la impertinencia de un aguafiestas. En el film *La vida es un largo río tranquilo* (1987), el primer largometraje de Etienne Chatiliez, se nos cuenta una historia parecida: una comadrona, para vengarse de un médico del que está enamorada, intercambia a dos recién nacidos. Uno procede de una familia humilde; el otro, de una familia burguesa. Doce años más tarde se descubre el entuerto, lo cual provoca situaciones de gran hilaridad. Pero cuando nació Judit yo desconocía este argumento.

Aquí las fotos nos mostraban indiscutiblemente a un bebé en el interior de una incubadora, todo el mundo lo reconocería como tal. Pero para nosotros lo importante es que se trataba de *nuestro* bebé, un ser sobre el que estábamos ansiosos de volcar unos viscerales sentimientos paternales incluso sin haber visto su rostro. Pues bien, nada en las fotografías podía garantizarnos lo más importante: que fuese el nuestro. Nada en la imagen nos aseguraba lo que para nosotros era más vital. Para Roland Barthes «el *punctum* de una fotografía es ese azar que, en ella, nos afecta (pero que también nos resulta tocante, hiriente)». El *punctum* nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originariamente contenidos en la imagen.

El potencial expresivo de cualquier fotografía se estratifica en diferentes grados de pertinencia informativa. Es el salto arbitrario, aleatorio, contingente, de un grado al otro lo que asigna el sentido y da su valor de mensaje a la imagen. Grado A: es-un-bebé; grado B: es-*nuestro*-bebé. Pasar frívolamente de A a B implica una pirueta muy sencilla pero que modifica sustancialmente la vinculación de la imagen con su referente y por ende su valor de uso (recordemos la máxima «el sentido es el uso» de Ludwig Wittgenstein). Y solo se trata de un tipo de intervención, entre muchas otras, que en su conjunto hacen tambalear la solidez del realismo fotográfico, mostrando la fragilidad de la verdad y de la verosimilitud.

A lo largo de la década de los 80 nos han convulsionado nuevas actitudes y formas de pensamiento. En las artes visuales se ha acentuado la problematización de lo real en una dinámica que nos arrastra efectivamente a una profunda crisis de la verdad. Puede ser, como sostiene Jeffrey Deitch, que «el fin de la modernidad sea también el fin de la verdad». Lo que ocurre en la práctica es que la verdad se ha vuelto una categoría escasamente operativa; de alguna manera, no podemos sino mentir. El viejo debate entre lo verdadero y lo falso ha sido sustituido por otro entre «mentir bien» y «mentir mal».

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo

importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*.

¿Es una proposición cínica? Es posible. Otra forma de presentarlo consistiría en decir que la humanidad se divide en escépticos y fanáticos. Los fanáticos son los creyentes. Fanatismo deriva del latín *fanum* que significa templo, es decir, el espacio para el culto, la fe y el dogma. Los escépticos, en cambio, son los que desconfían críticamente. El objetivo de estos escritos es ganar adeptos para la causa de los escépticos. Y ésta es una labor ardua especialmente cuando seguimos viviendo en un estado de confusión que requiere de la estabilidad que da la creencia.

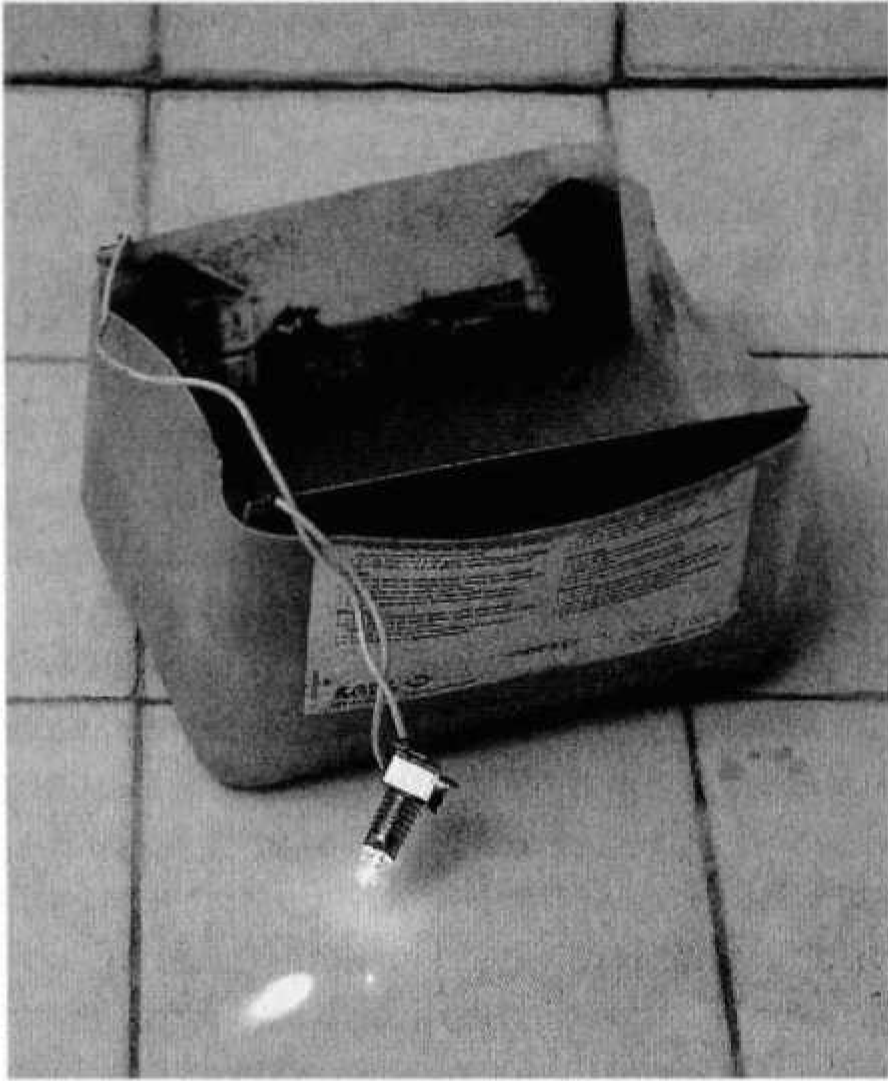
Todavía hoy, tanto en los dominios de la cotidianidad como en el contexto estricto de la creación artística, la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara testimonia aquello que ha sucedido; la película fotosensible está destinada a ser un soporte de evidencias. Pero esto es solo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia. La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida.

La veracidad de la fotografía se impone con parecida candidez. Pero aquí también, detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real. El signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos y de historia. Como un lobo con piel de cordero, la autoridad del realismo fotográfico pretende traicionar igualmente a nuestra inteligencia. Judas se ahorca agobiado por los remordimientos. ¿Reaccionará la fotografía a tiempo para escapar a su suicidio anunciado?



Joan Fontcuberta, *El nacimiento de Venus*, 1992.
Fotograma de Judit sobre una reproducción de Botticelli

Pecados originales



Joan Fontcuberta, *Alegoría de la fotografía*, 1994. Foto-objeto: pila voltaica construida con una placa de cobre y otra de zinc que reproduce la vista de Gras tomada por Niepce, la primera imagen fotográfica que se conserva. La fotografía, obtenida por la acción de la luz, genera aquí la luz que justamente la hace visible.

«Hay religiones en las que la representación del mundo está prohibida ('usurpación del poder de un Dios creador de todas las cosas'). Pensándolo bien, es muy posible que fotografiar sea artimaña del diablo y cada disparo, un pecado».

Gérard Castello Lopes, *Perto de Vista, 1984*

Todo mensaje tiene una triple lectura: nos habla del objeto, nos habla del sujeto y nos habla del propio medio. Para la fotografía, estas tres facetas fueron denominadas gráficamente por Joan Costa como *ojo, objeto* y *objetivo*. La existencia de estas tres facetas no implica necesariamente un equilibrio entre ellas, sino que, como si de tres coordenadas se tratara, todo mensaje se posicionaría en un punto determinado por proximidad o alejamiento de esas tres referencias. Sea porque su propia naturaleza tecnológica le ha impelido a ello —como piensan algunos— o simplemente porque determinados usos históricos así lo han propiciado —como pensamos otros—, la fotografía ha vivido bajo la tiranía del tema: el objeto ha ejercido una hegemonía casi absoluta.

Tanto es así que criterios relativos al tema no solo han determinado el uso y tráfico de los diversos materiales fotográficos en los ámbitos más cotidianos (por ejemplo, en un álbum familiar) o más especializados (en el banco de imágenes de un archivo o agencia fotográfica), sino también en planteamientos artísticos y críticos. Por este motivo, no es extraño que un conservador y teórico como John Szarkowski piense que «la historia de la fotografía es la historia de *lo fotografiable*» (léase: el desarrollo creativo de la fotografía se basa en la búsqueda incesante de nuevos motivos y las características de ese mundo visual son las que determinarán la estética de su representación fotográfica); o más recientemente, los responsables del proyecto fotográfico de la DATAR[1], François Hers y Jean-François Chévrier, se despachaban a gusto con que «la fotografía de reportaje ha muerto porque ya no queda nada por fotografiar» (léase: el predominio del objeto genera una fotografía de género de escaso valor creativo e intelectual porque no hace sino girar una y otra vez alrededor del mismo modelo estético).

Sin entrar en la pertinencia de estos razonamientos, también es cierto que se ha hecho un esfuerzo, que tal vez ha pasado desapercibido entre el público no especializado, por parte de artistas que han utilizado el medio fotográfico enfocándolo hacia cuestiones de orden poético o metalingüístico. Cuando en literatura se habla de la muerte del autor como fórmula de renovación a que se ve abocada la escritura, en fotografía podríamos hablar de la muerte del objeto. Tendencias actuales como las de corte generativista (el dispositivo tecnológico como sistema configurador autosuficiente), posconceptual (el predominio de la idea) y abstracto (el formalismo sobre el ocultamiento del sujeto) serían prueba de ello.

En 1993 participé en una exposición colectiva organizada alrededor de un eje temático: el teléfono. Resulta inaudito que con criterios tan peregrinos hoy se pueda articular una exposición artística, y, más que eso, una colección. Pero tiene su explicación: estaba organizada por la Compañía Telefónica Nacional de España y todas las piezas fueron adquiridas para sus fondos de arte. Paisajes urbanos con cabinas telefónicas en luces crepusculares, carreteras sin fin salpicadas de postes y cables, personajes públicos ocupadísimos tras una batería de teléfonos encima de la mesa de su despacho, interiores domésticos con aparatos telefónicos cual tótems entre la decoración… A

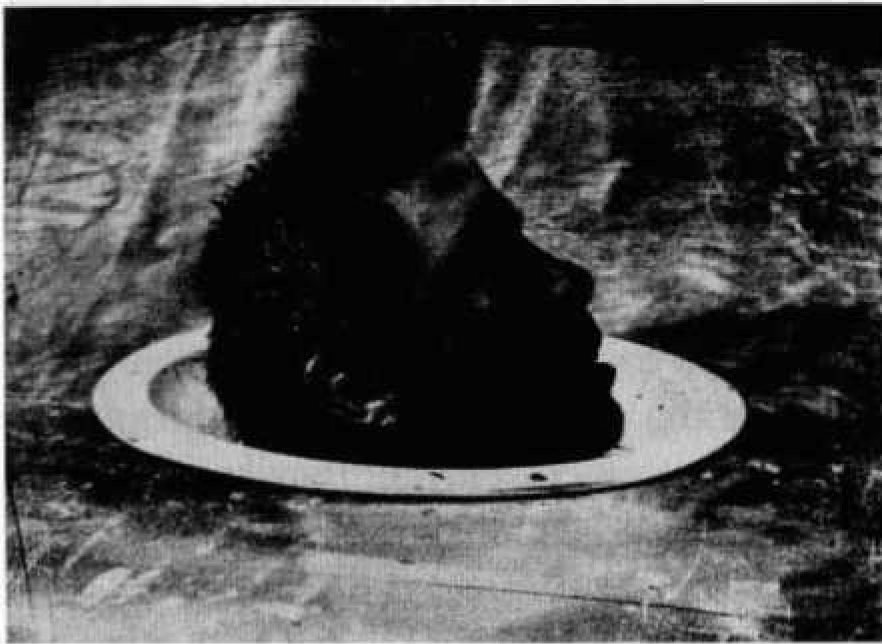
poco que nos esforcemos recordaremos numerosas obras de autores conocidos en los que de una forma u otra aparece el teléfono.

Esta iniciativa, en cualquier caso, me hizo recordar una anécdota. A finales de 1992 los medios de comunicación difundieron una noticia curiosa y simpática: en Israel una empresa vinculada a la compañía telefónica ofrecía el singular servicio de poder comunicarse con Dios. El proceso consistía en lo siguiente: el creyente podía telefonear para que transcribieran sus mensajes o enviar directamente un fax con sus oraciones, las cuales serían depositadas diligentemente por personal de esa empresa en los resquicios del muro de las Lamentaciones en Jerusalén, que, como es sabido, actúa de antena para las comunicaciones con el Altísimo. Poco después, mi propia experiencia del lugar vino propiciada por esa noticia, y la visita que realicé desencadenaría las consideraciones que siguen.

Sucedió que durante la celebración judía del Sukkot me encontraba, como un turista más ante el muro de las Lamentaciones. Al observar mi cámara colgada del cuello un guardián se apresuró a advertirme que no se podían tomar fotografías. La verdad es que no se me había ocurrido tomarlas porque no me gusta hacer la competencia a los colegas que se ganan la vida comercializando postales de lugares pintorescos, pero sentí curiosidad ante tal prohibición. Digamos que colecciono motivos por los que se prohíbe fotografiar.

Entablé, pues, conversación con aquel guardián y me precisó que no estaba permitido ni hacer fotografías ni tomar notas. Cada vez más intrigado ante esta consideración de la fotografía como pecado, seguí indagando hasta llegar a comprender que la prohibición no afectaba al lugar, considerado como santo, sino a la imposibilidad de realizar trabajo alguno durante el transcurso de la festividad religiosa. La aparición de las tres primeras estrellas en el cielo del atardecer sería la señal que pondría formalmente fin a la celebración y restablecería la normalidad: todo el mundo podría entonces volver a utilizar cámaras y bolígrafos si así se deseaba. Detrás de una reglamentación sumamente poética se camuflaban dos ideas muy sabrosas para la reflexión: la fotografía como «trabajo» y la fotografía como «pecado».

No se prescribía la imagen por motivos sagrados del lugar ni por eventuales molestias ocasionadas a los fieles concentrados en la plegaria. Esto sucede en otros cultos religiosos y ya no sorprende, exceptuando tal vez alguna que otra curiosa singularidad. La Iglesia católica, por ejemplo, no autoriza, posiblemente para evitar tentaciones sacrílegas, que se fotografíe libremente sus reliquias preservadas celosamente aquí y allá: brazos incorruptos de santos, astillas de la cruz, plumas de ala de ángel, etc., y es una pena: me imagino lo que alguien como Joel-Peter Witkin podría hacer con ellas. En aquella ocasión, el problema estribaba en que el judaísmo ortodoxo prohíbe realizar cualquier trabajo durante las fiestas de guardar.



Joel-Peter Witkin, *Cabeza de muerto*, México, 1990

Y, por lo que parece, fotografiar y escribir implica el uso de herramientas y por lo tanto se considera trabajo.

Algunos amigos israelíes enriquecieron posteriormente mis conocimientos con datos cada vez más paradójicos. Por ejemplo, durante las festividades religiosas está permitido utilizar un ascensor para bajar pero no para subir. Es una pena porque resulta mucho más fatigoso subir que bajar, pero la ley de Dios es la ley de Dios y punto. En realidad, lo que sucede es que para bajar, simplemente se considera que dejamos que actúe la ley de la gravedad, o sea, una fuerza de la naturaleza; en cambio para subir se requiere un motor y el consumo de una cierta cantidad de energía. Aunque desde la estricta perspectiva de la mecánica esta consideración sea falsa, tiene su pequeña dosis de lógica.

La fotografía ha sido entendida durante mucho tiempo como la manera en que la naturaleza se representaba a sí misma. La fascinación que produjo su descubrimiento apuntaba hacia esa ilusión de automatismo natural. Un eslogan publicitario de material daguerrotípico rezaba: «Deja que la Naturaleza plasme lo que la Naturaleza hizo». Tal declaración ontológica sobre la esencia de la imagen fotográfica presupone la ausencia de intervención y, por tanto, la ausencia de interpretación. Se trata de copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza. La consecuencia aparente era la obtención directa, sin paliativos, de la verdad. En 1853 Albert Bisbee escribía en su manual sobre la daguerrotipia: «Una de las principales ventajas del daguerrotipo es que actúa con tal capacidad de certeza y magnitud que las facultades humanas resultan a su lado absolutamente incompetentes… De ahí que escenas del mayor interés puedan ser transcritas y legadas a la posteridad, exactamente tal como son y no como podrían aparecer según la imaginación del poeta o del pintor… Los objetos se delinean ellos mismos, y el resultado es verdad y exactitud».

«Los objetos se delinean ellos mismos». La noción de objetividad en que se fundamentó la implantación social de la fotografía se origina en esta creencia, más asentada de lo que suponemos, de que «los objetos se delinean ellos mismos». No hace falta un operador: es «el lápiz de la naturaleza» quien hace todo el trabajo para nosotros. La siguiente etapa en la historia de la fotografía comenzó cuando críticos como Cornelius Jabez Hughes en 1861 comenzaron a cuestionarse este principio: «Hasta ahora la fotografía se ha contentado con representar la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿No puede aspirar también a plasmar la Belleza?». Responder a esta cuestión requeriría separar un enfoque popular y mayoritario, establecido sobre la contingencia del operador, de otro enfoque minoritario que reclama la subjetividad, la «autoría» y, en definitiva, el «trabajo» del acto fotográfico. El primer enfoque ha guiado la producción y el consumo masivo de imágenes fotográficas; el segundo ha quedado relegado a los círculos elitistas de *connaisseurs*. Pero hete aquí que desde la doctrina infalible de las Sagradas Escrituras se hace una contribución crucial a la teoría fotográfica y se pone fin al dilema: la fotografía constituye ciertamente un trabajo, por tanto es pecado practicarla durante los días consagrados a Dios. Y por exclusión debemos enterrar la falacia de que el procedimiento fotográfico es «natural», «automático», «espontáneo», carente de filtros culturales o ideológicos. Tal vez lo que suceda sea todo lo contrario y que detrás de esa supuesta transparencia se esconda el complejo dispositivo que inculque un determinado *état d'esprit* ante una imagen reconocida como «fotográfica».

Regresando a la fotografía como transgresión de la Ley, si las dificultades idiomáticas no lo

hubiesen impedido, me hubiese gustado rebatir a mi amable interlocutor, el guardia, ante el muro de las Lamentaciones, el carácter profano que él atribuía, tan ligeramente, a la fotografía. Porque en otras latitudes y situaciones culturales, el acto fotográfico ha sido considerado una manifestación de la Luz, una revelación de lo sobrenatural. Y la consecuencia de todo ello podría ser, por ejemplo, Robert Leverant, autor de *Zen in the Art of Photography* (1969), que en la máxima 11, de las 162 de que consta este breviario, dice que «la fotografía también es una búsqueda de Dios».

Seguramente este argumento habría causado poca mella en las férreas creencias de un fundamentalista. Pero lo cierto es que lejos de ser una simple *boutade* este argumento rigió el alma de los seguidores de Minor White y la escuela californiana que durante las dos décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial concibieron la fotografía como una expresión tan mística como puedan serlo las oraciones de los fieles y los rituales que tienen lugar al pie de los supuestos restos del templo de Salomón. Fotógrafos de renombre y libres de toda sospecha de afinidades hacia gurus y sectas como Henri Cartier-Bresson han interpretado el acto fotográfico como un instante decisivo, sobrenatural, epifánico, de comunión entre el mundo y el espíritu.

Pero Dios, o por lo menos sus exégetas en la tierra, no han mirado siempre con buenos ojos la fotografía. Algo de diabólico debe de haberse infiltrado en la alquimia de la luz. Walter Benjamin echó mano en *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931) de una cita que apareció, aparentemente, en el periódico *Der Leipziger Stadtanzeiger* en 1841 y que daba cuenta de las reticencias con que sectores reaccionarios alemanes podrían haber acogido la aparición de un invento maligno y, además, francés: «La voluntad de fijar los reflejos evanescentes no solo es imposible, tal y como han demostrado las investigaciones alemanas realizadas concienzudamente, sino que el mero deseo de conseguirlo es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina construida por los hombres podrá fijar esta imagen divina». Valga decir que una de las cosas más fantásticas de esta cita es que es falsa: este periódico no existió nunca. Numerosos tratados de historia de la fotografía (como los de Helmut Gersheim y Gisèle Freund) la han reproducido sin haber comprobado las fuentes originales y, en la ausencia de verificación, el texto ha terminado por quedar históricamente autentificado. Benjamin la tomó de la biografía que Karl Dauthendey hizo de su padre, el fotógrafo Max Dauthendey, y constituía por tanto la cita de una cita. Probablemente Dauthendey hijo la inventó para reforzar el tono hagiográfico de su obra y lo que no está claro es si Benjamín era consciente o no del engaño; seguramente sí, pero servía tan bien a su argumentación que no renunció a este guiño con los lectores.

El contenido de esta cita y la credibilidad que tácitamente se le ha otorgado, por otra parte, concuerda con el horror a la cámara y el rechazo generalizado a dejarse fotografiar, tan habitual en pueblos primitivos (y no tan primitivos) según aprecian los antropólogos. El temor a que la imagen nos robe el alma se halla enormemente extendido, incluso más allá de la superstición y la magia negra, y puede adoptar múltiples variedades, desde las estatuillas del vudú hasta los espejos como objetos maléficos. En el Congo, por ejemplo, algunas tribus de habla bantú se sirven de unos fetiches antropomórficos que llevan un pequeño espejo en la zona del ombligo cuya misión consiste justamente en arrancar y aprisionar el alma del enemigo invocado. Pero la imagen de un espejo es fugaz y el reflejo no queda retenido. La fotografía, en cambio, ese «espejo con memoria» según se llamaba al daguerrotipo, inmoviliza nuestra imagen para siempre, con todo lujo de detalles y la

verdad como pátina. Una inmovilización y un aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la idea de la muerte.

En otros casos, y no conviene confundir los motivos, lo que se reprochaba a la fotografía no era tanto sus hipotéticos poderes nigrománticos como su carácter de mascarón de proa de una fragata imparable: la de una civilización tecnologísta que durante el siglo XIX intentaría imponerse en el mundo entero. John Stathatos cuenta cómo Tasunke Witco —traducido como Caballo Loco en nuestros telefilmes— fue un jefe de los sioux oglala que siempre denegó el permiso a ser retratado, incluso después de su rendición a las tropas. En una época en la que todavía no existían los potentes teleobjetivos actuales, hubiese resultado suicida la acción de cualquier *paparazzi* precoz. Sorprendentemente, incluso después de su asesinato por el ejército federal, nadie osó fotografiar su cadáver, desproveyendo a la historia de un retrato mortuario parecido al que luego se haría al Che Guevara. La acción de Caballo Loco fue inusual y más bien abundan los retratos de otros cabecillas indios de las praderas, incluso de jefes como Toro Sentado y Nube Roja. Pero Tasunke Witco «nunca se reunió con el Presidente;…nunca viajó en tren, ni durmió en una posada, ni comió en una mesa;… nunca lució una medalla o un sombrero o cualquier otra cosa que los hombres blancos pudieran haberle ofrecido». Tampoco nunca quiso posar para la caja de memoria de los hombres blancos. Puede muy bien suceder que el rechazo a la fotografía fuese también el rechazo a inscribirse en una memoria que no reconocía como propia. El rechazo a inscribirse en una memoria beligerante.

Para Tasunke Witco la fotografía suponía una agresión. A menudo se ha hablado de la incomodidad psicológica que provoca la presencia de un fotógrafo, un *outsider*, un extraño, un intruso. Pero de la agresión psicológica se pasa fácilmente a la agresión física. La prohibición parece perfectamente coherente cuando se aduce la posibilidad de causar daños o molestias. En algunos casos se trata del ruido, como cuando en ciertos teatros no se tolera el uso de cámaras cuyo disparo rebase ciertos niveles auditivos. En otros casos es el uso del *flash* el que está restringido en algunos museos para evitar que el destello pueda dañar el pigmento de las pinturas antiguas, o en acuarios porque cegaría a peces habituados a la penumbra de las profundidades.

Pero descendiendo a razones estadísticamente más representativas y más prosaicas, existe todavía un nutrido repertorio de ocasiones en que se considera la fotografía una transgresión de las normas. Y aquí sí que la transgresión se fundamenta en la misma prohibición del tema. A menudo, probablemente en la mayoría de casos, solo se quiere proteger el *copyright*. La precisión en la obtención de duplicados y la posibilidad de un tiraje de copias lesiona el negocio de numerosas instituciones basado en la explotación de los derechos de reproducción o, simplemente, amenaza el control sobre la «correcta» difusión de cierto material. Otras veces la fotografía representa un peligro en temas de espionaje y seguridad: instalaciones militares y centros de comunicación suelen estar vedados a las cámaras. En situaciones de menor dominio público, la fotografía puede comportar un riesgo para la intimidad de las personas y la prensa amarilla da cuenta de este hecho fehacientemente. En todos estos casos preocupa lo que Jean Baudrillard denomina «el carácter pornográfico de la mostración», es decir, la capacidad de mostrar un objeto sin ocultamientos, restregando toda la realidad ante nuestros ojos, sin reparos, y para ello el medio fotográfico, merced a su precisión descriptiva, tiene todas las cartas a su favor.

«Dime con quién andas y te diré quién eres». En épocas de persecución política y de censura, los

estudiantes cambiamos este refrán español por un «Dime por qué te prohíben y te diré quién eres». No deja de ser paradójico que el acopio de razones por las que se prohíbe en algunas circunstancias tomar fotos, nos ofrece de propina la mejor lección sobre los valores estéticos, semióticos, psicológicos y antropológicos de la fotografía. Control de la memoria, difusión de información, seriación… «Extraordinaria densidad de pequeños detalles, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, fidelidad tonal, sensación tangible de realidad, verdad». Cuando James Borcoman se propone enumerar los signos de identidad del estatuto icónico de la imagen fotográfica, en realidad también enumera los motivos de su prohibición. Si la fotografía infunde temor, si puede lesionar ciertos intereses, si constituye una transgresión de determinada normativa, es justamente porque detenta esos signos de identidad. Mucho más que un «inconsciente tecnológico», configuran una especie de «pecado original» de la fotografía, el estigma de un alma que no nace inocente. Los fotógrafos, aunque nos pese, nacemos doblemente pecadores.

Establecidas las líneas maestras de este estatuto, el siguiente paso consiste en dilucidar hasta qué punto estos signos de identidad son inherentes al sustrato de lo fotográfico o, por el contrario, son atributos históricos, valores generados por su dimensión social, o simplemente unas convenciones más o menos aceptadas, y por tanto tan perfectamente incrustradas como prescindibles. Todo fotógrafo que quiera vivir en paz consigo mismo tiene dos caminos: aceptar esta naturaleza pecadora y buscar la redención en el agua bautismal, o simplemente, abrazar otra religión.

Elogio del vampiro



Nancy Burson, sin título, 1989.
Este retrato se ha obtenido mezclando un rostro humano
con la ilustración de un alienígena.

Pertenezco a la raza de los escépticos: si yo hubiese sido santo Tomás, no solo hubiese necesitado tocar las llagas de Cristo para creer en su resurrección sino que también habría propuesto, por añadidura, tomarle las huellas dactilares, hacer estudios odontológicos y la prueba de información genética del ADN, tal como prescribe hoy la metodología forense para identificar rigurosamente a los cadáveres dudosos, sean cadáveres resucitados o cadáveres definitivamente muertos.

Por eso me encuentro entre aquellos que, a pesar de los tres retrovisores de mi automóvil, en un adelantamiento o en un cambio de carril, no evito el gesto espontáneo de torcer la nuca para asegurarme de que ningún otro vehículo se encuentra traidoramente a mis espaldas. Y desde luego no es solo por la existencia de lo que en las autoescuelas llamaban el ángulo ciego. Necesito cerciorarme con mis propios ojos. Cuando se trata de algo importante para mí, como es mi integridad física, me produce desconfianza cualquier artilugio entre el peligro y yo, aunque se trate de un espejo inocuo. Necesito la garantía que me proporciona la visión directa.

Mi recelo ante el espejo se agudiza ante artilugios aún más complejos como la cámara fotográfica, de la que el espejo ha actuado a menudo como metáfora. En el capítulo anterior ya salió a colación la figura de la fotografía como «un espejo con memoria». Esta expresión fue propuesta por Oliver Wendell Holmesen 1861 para calificar al daguerrotipo y ha cuajado con tanta fuerza que se ha utilizado más tarde como título genérico de varios tratados sobre la fotografía. De hecho sí es cierto que introduce los dos ejes temáticos más provechosos para discutir un cierto estatuto de lo fotográfico. Dejemos la memoria para más adelante y hablemos del espejo.

Es frecuente, en efecto, que se identifiquen las imágenes que suministra la cámara con aquéllas reflejadas por un espejo. Del espejo decimos que nos «devuelve» la imagen, como si la imagen ya fuera nuestra, como si entre la imagen y el rostro existieran unos lazos de correspondencia infinitesimal, o como si el reflejo hubiera duplicado físicamente al objeto. En el fondo, es la misma sensación que esperamos de la imagen fotográfica o, por lo menos, la que suponemos que en su origen debió de infundir. Tal similitud se origina en el hecho de que el espejo, en tanto que superficie reflectante, sea el soporte de una carga simbólica extremadamente rica en el orden del conocimiento. Pues, ¿qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la consciencia. En un espejo chino conservado en el museo de Hanoi se lee la siguiente inscripción: «Como el sol, como la luna, como el agua, como el oro, sé claro y brillante y refleja lo que hay en el fondo de tu corazón».

Así pues, cualquiera que sea su significación profunda, el espejo nos suministra no solo la pura verdad sino también la revelación y la sabiduría. Desde este punto resulta previsible el salto hacia la magia y la adivinación. En muchas situaciones los espejos han actuado como verdaderos objetos mágicos, capaces de reflejar el futuro. Según una leyenda, Pitágoras poseía un espejo mágico encarado a la luna que le permitía la visión de lo que iba a acontecer, tal como hacían las brujas de Tesalia. El sistema es el inverso de la necromancia, o simple evocación de los muertos, ya que permite hacer aparecer a personas que no existen todavía o presenciar una acción que solo será ejecutada más adelante. En el ámbito más popular de los cuentos infantiles tenemos el espejo de la madrastra de Blancanieves, en el clásico de los hermanos Grimm, obligado igualmente a decir la

verdad —quién es la más bella— incluso a costa de enfurecer a su dueña y terminar hecho añicos.

No obstante, si atendemos a la etimología de *espejo* en castellano, *espill* en catalán o *specchio* en italiano, vamos a parar a *speculum*, que ha dado lugar también a «especulación». Originariamente «especular» significaba observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas con la ayuda de un espejo. *Sidus* (estrella) ha igualmente derivado en «consideración», que significa etimológicamente mirar el conjunto de las estrellas. Estas dos palabras abstractas, que designan hoy operaciones altamente intelectuales, están enraizadas en el estudio de los astros reflejados en espejos. Se introduce de este modo una bella paradoja: el reflejo aséptico del espejo se superpone a otro reflejo especulativo. La naturaleza de lo especular contiene por igual ambas visiones y si una quedaba eclipsada por la otra se debía tan solo a una toma de posición apriorística. En otras palabras: a una rutina cultural y no a un imperativo ontológico.

De hecho, tal como señala Nathan Lyons, un examen más minucioso de los espejos ahonda en esa dirección y resalta claramente la ambivalencia. Una ambivalencia que la etimología reconduce hasta otra palabra de la misma familia: «espejismo». Porque aunque el paralelismo entre el objeto y su reflejo nos confunda, por de pronto, los espejos eliminan la trídimensionalidad e invierten la imagen; algunos, la empequeñecen o la agrandan; otros, la deforman, como los que producen grotescas distorsiones en ferias y parques de atracciones. Unos espejos son semitransparentes y sirven para espiar; otros son cóncavos y amplían la porosidad de nuestra piel para comprobar la perfección de una depilación o un rasurado. Hasta hay espejos cuyo prodigio no es la verdad sino la fantasía, el espejismo: en la segunda entrega de Alicia, Lewis Carroll nos muestra cómo detrás de las apariencias de un mundo simétrico se esconden insospechadas quimeras. Los espejos, por tanto, como las cámaras fotográficas, se rigen por intenciones de uso y su repertorio de experiencias abarca desde la constatación científica hasta la fabulación poética.

Llegados a este punto habría que destacar dos personajes del universo de los mitos que por su especial vinculación con los espejos mantienen una ambivalencia similar a la que analizamos: por un lado, Narciso; por el otro, el vampiro. Narciso encarna el ser enamorado de su propia imagen, sujeto obsesivamente a su reflejo. El vampiro podría alardear de un cúmulo de peculiaridades exóticas como su dieta de sangre fresca y su aversión a la luz, a los símbolos sagrados y a los ajos, pero la que me parece más sobresaliente aquí es que carece de reflejo, o sea, los espejos no reflejan su imagen. Drácula y su corte inmortal se vuelven invisibles frente al espejo. Por extensión, «narcisos» y «vampiros» designarían también categorías contrapuestas en el mundo de la representación. En unos prevalece la seducción de lo real; en los otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición.

Es fácil imaginar la paradoja —¡el suplicio!— de un narciso-vampiro: alguien que persigue el reflejo del que carece: narcisos y vampiros son metafísicamente contrarios. De alguna manera, un diagnóstico posible sobre la fotografía contemporánea podría ser el anuncio de la abrupta irrupción de los vampiros, su proliferación, su coexistencia con los narcisos y, a menudo, la progresiva metamorfosis de unos en otros.

La década de los 70 vio, en su inicio y en su final, estas dos formas opuestas de afrontar la imagen. Consideremos por ejemplo el tránsito de Diane Arbus a Cindy Sherman. Tan solo ocho años separan el suicidio de Arbus, acaecido en 1971, de la publicación de los primeros trabajos de

Sherman, entonces joven y desconocida. Asistimos con ellas a un relevo generacional, en el que evidentemente más que la cronología de las edades importa el desajuste programático que manifiestan.

El estilo de Diane Arbus había creado escuela. Sus retratos se caracterizaban por un marco formal perfectamente identificable (formato cuadrado, frontalidad del modelo, luz directa de *flash*, etc.), pero sobre todo por la elección de un repertorio de individuos en los márgenes de la sociedad. Arbus escrutaba la sordidez de una cierta subcultura urbana con una acidez no exenta de compasión y, de algún modo, jalonando una corriente humanista de gran peso en la historia de la fotografía.

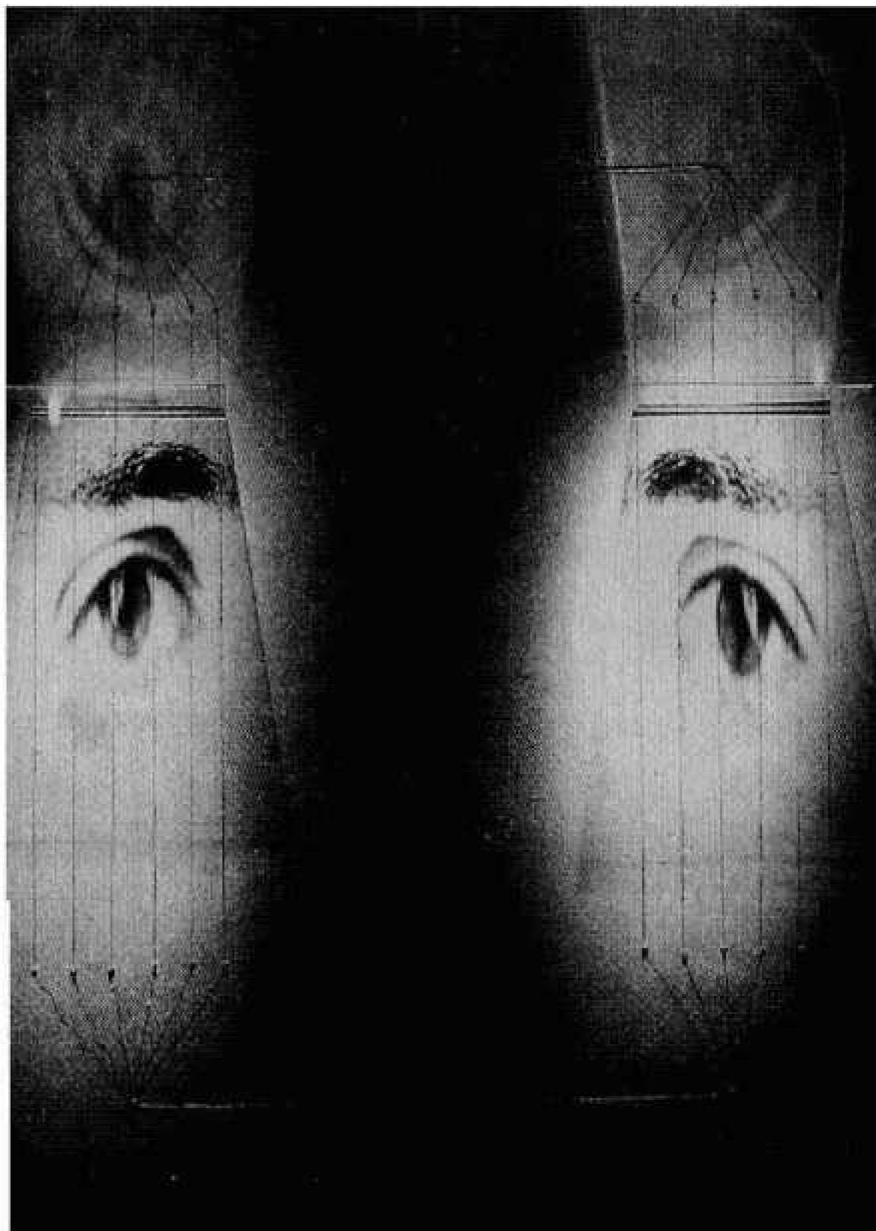
Testimoniar el mundo de los *freaks* y de los inadaptados equivalía a erigirse en conciencia de una problemática social para la que se reclamaba atención y remedio.

Con los *Film Stills* de Cindy Sherman varía tanto la posición estética como moral. Las composiciones proceden ahora de la ficción cinematográfica y el mensaje inherente a esa colección de falsos autorretratos es mucho más escéptico. En los 80 el desencanto ha echado a perder cualquier vestigio de mesianismo y las poéticas del compromiso político han quedado desacreditadas. Sherman ya no acude al encuentro de los arquetipos y de los monstruos: se contenta con sus proyecciones en la pantalla. De hecho ni tan siquiera acude al encuentro de un mundo hecho de cosas sino que se contenta con un mundo hecho de imágenes. No interesa la experiencia directa de la realidad sino justamente su sedimento. Son imágenes que aluden a otras imágenes; imágenes cuyo origen primigenio se pierde en una distancia remota. Cindy Sherman se interroga sobre la identidad femenina y su conclusión es que la mujer no es más que un montón de clichés generados por los telefilmes y la publicidad. Sus disfraces evocan, pues, la despersonalización y la noción de identidad como puesta en escena. Su obra, en fin, constituye una celebración del gran guiñol de la cultura regida por los *mass media*.

Esta basculación del objeto a la imagen implica también posiciones distintas con relación a la conciencia artística. Para la corriente narcisista a la que se adscribe Arbus la imagen fotográfica tiene una doble naturaleza: como documento y como arte. Como arte consiste en la explotación de las cualidades únicas del medio; la fotografía trasciende la imagen como estricto soporte de información para devenir obra, esto es, un objeto dotado de una riqueza de valores genuinos de forma y de contenido.



Cindy Sherman, *Untitled Film Still* 35, 1979

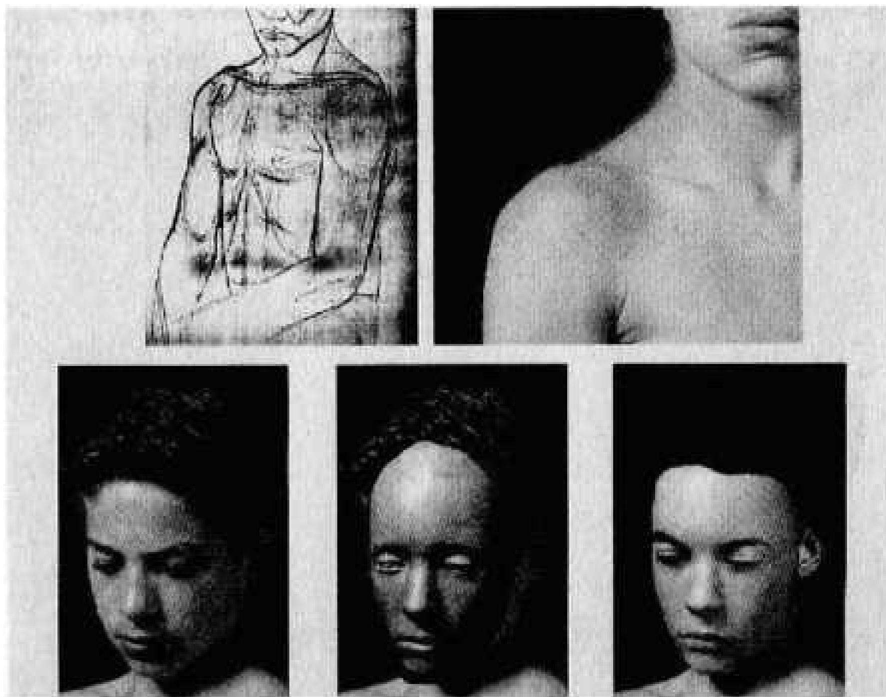


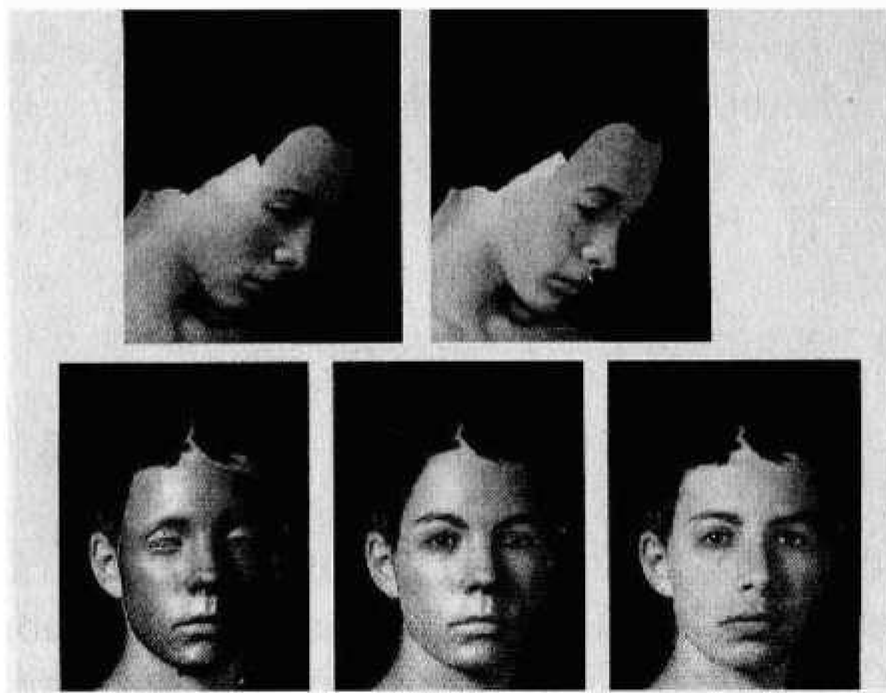
Daniel Canogar, *Mirada*, 1991

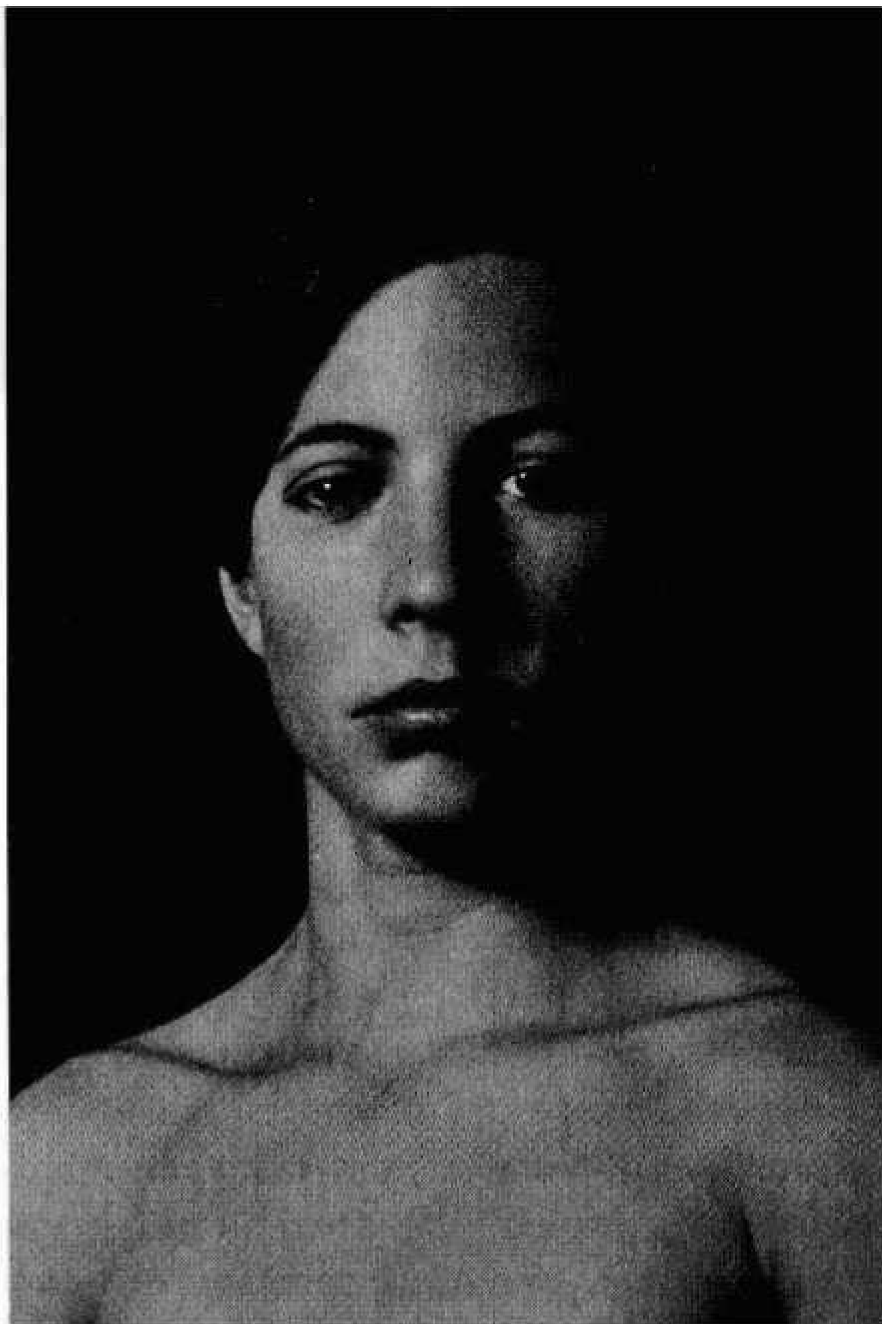
Para Sherman la fotografía supone simplemente un registro contingente de la experiencia artística, desprovista en principio de un valor autónomo y significante en cambio en tanto que ilustración de un discurso artístico.

Pero el trasfondo epistemológico de ambas actitudes separa las modalidades de diálogo con el espejo y acentúa el divorcio entre dos modelos de lo fotografiable y, por extensión, de lo real. Para Arbus la cámara es un instrumento de análisis y crítica, y esto se fundamenta en un esquema que presupone la doble existencia, por un lado, de un sujeto que observa y, por el otro, de una alteridad —la sociedad— que es observada. El lenguaje —la fotografía— establece el puente entre objeto y sujeto. Para Sherman, en cambio, no puede darse tal distinción: somos aquello que los *media* determinan, somos un producto cultural, somos lenguaje. Para Arbus lo real son los hechos y las cosas tangibles, el mundo físico que interactúa con nuestro yo pero del que se es totalmente independiente. En contraposición, para la lógica cínica del vampiro la realidad es solo un efecto de construcción cultural e ideológica que no preexiste a nuestra experiencia. Fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo.

Dos autores que posteriormente han ahondado en esta disolución de la identidad son Daniel Canogar y Keith Cottingham. Canogar propone en sus instalaciones una lectura metafórica del cuerpo fragmentado. Se trata de ampliaciones sobre película transparente de sus ojos, labios, manos, brazos y piernas, que se colocan frontalmente en relación al espectador, de manera que quedan semiinvisibles. Solo cuando recibe la luz directa de un foco, la imagen queda proyectada por un lado mientras que por el otro se refleja sobre la pared. La pieza simboliza una realidad corpórea de la que ya solo podemos percibir las sombras y los reflejos inmateriales. El cuerpo nos es presentado como una entidad intangible, al que solo podemos acceder por su rastro. Solo la ilusión virtual de sus sombras nos advierte de su presencia.







Keith Cottingham, *Fictitious Portraits*, 1993 (esbozos y detalle).

Cottingham persigue el mismo propósito con un resultado extremadamente sutil que hasta puede pasar desapercibido al espectador no advertido. Fotografía retratos de jóvenes que personifican el ideal de perfección de la buena sociedad de EE.UU. Sus cuerpos y sus poses denotan el aura de éxito que todo estadounidense sueña con tener. Las imágenes están concebidas según cánones compositivos de la tradición pictórica en la que todas las claves nos resultan familiares: expresión facial, postura estática, disposición manierista, etc. Pero aparece algo extraño e inquietante porque los rostros resultan demasiado perfectos y excesivamente parecidos entre ellos.

Es que se trata de fotografías de personas que no existen, fantasmas rescatados del vacío, la inversión del reflejo absorbido del vampiro.

Cottingham ha producido identidades ficticias de adolescentes clónicos no por ingeniería genética sino por manipulación digital. Es decir, no interviniendo en la memoria biológica del organismo sino en la información que configura la imagen. El artista se ha hibridizado con otros, ha creado rasgos fisonómicos a partir de modelos de arcilla, de dibujos anatómicos y de numerosas fotografías obtenidas de revistas ilustradas; ha añadido luego textura de piel, de cabellos, de ojos y de otros elementos del rostro, hasta obtener una recreación artificial pero absolutamente realista, un montaje sin costuras, un *collage* más mental que físico.

Creando un retrato como la suma de múltiples personas, la identidad del yo se disuelve para aparecer como un producto de interacción social. Nancy Burson, a principios de los 80, ya había realizado incursiones en el mismo territorio basándose también en las posibilidades de la imagen numérica. En su obra titulada *Mankind* se nos muestra un rostro con componentes de orígenes raciales distintos (oriental, caucasiano y negro); la proporción de los rasgos raciales se realizó según las estadísticas de población en el momento de realizar la imagen. Se trata así de un verdadero retrato-robot, o mejor aún, de un retrato-promedio de un habitante del planeta: el paradigma de ser humano, la antítesis de los ensayos visuales que pretendían llegar a aislar las esencias de una raza o de un pueblo.



Nancy Burson, *Mankind*, 1983-1985

Tal vez hay más realidad en los retratos de Burson como personificación de la humanidad entera o en los de Cottingham como plasmación de estereotipos, que en cualquier vana instantánea. Porque como en el caso de Sherman son construcciones intelectuales que se muestran como tales. Cottingham declara: «intento evidenciar la fragmentación y el divorcio entre la imagen y la materia, entre el alma y el cuerpo». El falso realismo en su trabajo actúa como un espejo que ya no nos revela a nosotros mismos sino a nuestras invenciones, y eso nos produce a la vez fascinación y náusea. Se ha roto el cordón umbilical entre la imagen y el objeto. El mito modernista del espejo termina por desvanecerse. El sentido se instala en la fragilidad, porque esas «imágenes frágiles», a las que alude Marta Gili en el catálogo de la exposición de igual título (1994), han terminado por perder su apoyo en la estabilidad de nuestras creencias. Devienen entonces «apariencia o huella, ficción o indicio, pero justamente gracias a estas cualidades nos convendrán para transmitir los valores más intangibles y frágiles del ser humano».

Mientras tanto en la autopista seguirá siendo más prudente girar la cabeza de vez en cuando: el conductor del otro vehículo podría ser un vampiro transparente.

Videncia y evidencia



Pedro Meyer, de la serie *I photograph to remember*, 1991

«Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar.»
Vilém Flusser, *Sobre la memoria (electrónica o cualquier otra).*

EL ARTE DE LA AMNESIA

Lenguaje escrito, para los egipcios, significaba literalmente «la lengua de los dioses». En un episodio de la antigua mitología el dios Toth, abogado de la sabiduría y patrón de los escribas, defendía ante Amón, el dios-rey, su invención de la escritura. Amón se lamentaba del invento de Toth con las siguientes palabras: «Tu hallazgo fomentará la desidia en el ánimo de los que estudian, porque no se servirán de su memoria, sino que se confiarán por entero a la apariencia externa de los caracteres escritos, y se olvidarán de sí mismos. Lo que tú has descubierto no es una ayuda para la memoria, sino para la rememorización, y lo que das a tus discípulos no es la verdad, sino su reflejo. Oirán muchas cosas y no habrán aprendido nada; serán omniscientes, y en general lo ignorarán todo; su compañía será tediosa, porque tendrán la apariencia de hombres sabios sin serlo realmente».

Es justo considerar la fotografía como un tipo parecido de escritura, o sea, de lenguaje escrito. Sin embargo, su aparición se produjo cuando los dioses ya habían abandonado a los hombres y el espíritu positivista campeaba sobre el mundo moderno. No obstante, los anatemas que recibió todavía procedían del conflicto entre una tradición oral (entendida como aquello supuestamente natural) y una tradición «literaria» (entendida como todo aquello filtrado por las convenciones culturales y por la tecnología). Finalmente, como siempre, el pragmatismo acabó por imponerse sobre las objeciones de los fundamentalistas: la fotografía era demasiado valiosa para la memoria.

Preguntémonos qué tipo de experiencia nos suministra la fotografía. O, directamente, ¿para qué nos sirve? Como dando una respuesta que no admitía paliativos, en 1992 Pedro Meyer titulaba *I photograph to remember* / *Fotografío para recordar* uno de sus últimos trabajos. Meyer obviaba lo que subyace en el común proceder de los fotógrafos, una prótesis tecnológica que culmina el viejo anhelo de ampliar nuestra capacidad mental de almacenar información y que a lo largo de la historia ha dado lugar a tratados y a métodos nada despreciables, como el conocido *Teatro de la memoria* de Giordano Bruno. La importancia de la memoria ha sido, de hecho, más acuciante para los hombres que para los dioses. Norberto Bobbio concluye en su ensayo *De senectute* (1996): «Eres lo que recuerdas». Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento.

En la serie *I photograph to remember*, que se presentaba en un formato de CD-ROM permitiendo una cierta interacción con el espectador, Meyer combinaba narración y música con un centenar de

fotografías de sus padres Liesel y Ernesto, fallecidos los dos en un breve intervalo de tiempo a causa de un cáncer. A través de imágenes de estilo documental que transpiraban una emotividad visceral, se nos ofrecía una reflexión poética sobre el amor y la ternura, sobre la unión familiar y sobre las actitudes para afrontar la muerte.

Curtido como testigo gráfico en infinidad de situaciones dramáticas del polvorín latinoamericano, donde la muerte era moneda corriente y la desgracia calderilla (como la revolución sandinísta, por citar un solo caso), aquí el fotógrafo había de expresar su propia tragedia y no se le permitían distanciamientos profesionales. Imágenes extraídas del álbum familiar a modo de *flash-back* se mezclaban con otras hechas expresamente para este trabajo desde el momento en que se conoció el diagnóstico. Me impresiona la actitud de unos y de otros, fotógrafos y modelos, al aceptar este juego para que la película retuviera aquello que podría desaparecer de una memoria traicionada por las emociones. Me pone los pelos de punta la fotografía en que Pedro coge a su padre con el brazo izquierdo mientras con el otro empuña la cámara y le hace un retrato donde indefectiblemente quedará plasmada aquella muestra de afecto. Bien pensado, no se trata tanto de un retrato como de hacer patente el contacto, la proximidad, el apoyo, el amor.

Este trabajo suscita una gran variedad de comentarios, tanto de orden estético como moral. Por ejemplo, sorprende —quizá por falta de costumbre— la brusca disrupción entre la calidez de sentimientos y la «frialdad» del medio empleado, la glacial pantalla del monitor.

Pero, sobre todo, sorprende un título que se manifiesta como declaración ontológica y no como mero formulismo descriptivo más o menos evocador, como suele ocurrir con frecuencia. *Fotografío para recordar*, nos dice Pedro Meyer, y a poco que lo pensemos la obviedad parece tornarse tautología. Porque siempre es así. Porque siempre fotografiamos para recordar aquello que hemos fotografiado, para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria. ¿O no?

Cuando la duda se instala en la implacabilidad de estos razonamientos, estamos en condiciones de abrirnos a una nueva dimensión de análisis. Recordar quiere decir seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto. No hay nada tan doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida. Jorge Luis Borges, en su relato *Funes el memorioso* nos habla de la infelicidad a que nos aboca una memoria excesivamente prodigiosa. Pero es sobre todo en la novela *The man who never forgot* (1957), del prolífico autor de ciencia ficción Robert Silverberg, donde quizás más certeramente se pone el dedo en la llaga. En ella se nos plantea la historia de Tom Niles, un personaje dotado de una sobrehumana memoria capaz de recordar cada uno de los lances, por insignificantes que fueran, de cualquier anécdota vivida, Pero lo que en principio parecía el don de un cerebro privilegiado resulta ser, en realidad, una grave enfermedad, más perniciosa si cabe que la amnesia absoluta, una verdadera monstruosidad mnemotécnica: la incapacidad para olvidar nada. Tom Niles tiene siempre presentes en su mente los malos pasos, es incapaz de perdonar agravios o de superar traumas; la adversidad le pesa como una losa. En definitiva, la imposibilidad de pasar por alto los aspectos negativos de la vida acaba convirtiendo su relación con el prójimo en una catástrofe. Silverberg insinuaba que, de hecho, es la discriminación del recuerdo y, a la postre, el olvido lo que nos permite aspirar a ser felices.

Pero dejemos la ficción literaria y ocupémonos de nuestra propia situación: tomemos una colección de fotografías personales. Aparentemente solo se incluyen situaciones agradables

entendidas como excepciones de la cotidianidad: ritos, celebraciones, viajes, vacaciones, etc. Fotografiamos para reforzar la felicidad de estos momentos. Para afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte. Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal.

El remarcable esfuerzo de algunos fotógrafos contemporáneos, como Nan Goldin, consiste precisamente en ampliar el protocolo de lo fotografiable. Nan Goldin, por ejemplo, extiende el ámbito del álbum familiar, acogiendo no solo bodas sino también funerales, no solo velitas de cumpleaños sino también palizas y hematomas, no solo amigos y amantes cuando nos hacen muecas divertidas o carantoñas cariñosas sino también cuando se drogan, mean o follan. Llevada al límite, esta actuación nos conduciría a una paradoja de naturaleza borgiana: tener que fotografiar sin concesiones cada instante de la existencia, para que absolutamente nada escape de la voracidad de la cámara. A este cometido se acerca el trabajo de Friedl Kubelka-Bondi cuando sistemáticamente se fooografía a sí misma cada uno de los días de su vida en diferentes situaciones, siempre las mismas: al levantarse, en el aseo, en el desayuno, en el trabajo, etc. Al cabo de los años su constancia le permite recubrir los muros de galerías o museos de miles y miles de pequeñas instantáneas intrascendentes que sistematizan la disposición de un yo proyectado hacia el infinito. Aún así, el gesto de esta artista austriaca, más allá de la acumulación desenfrenada y obsesivamente patológica, permanece en la esfera de lo simbólico y de lo testimonial que no llega a alcanzar el absoluto borgiano. Y mientras no se dé este absoluto, seguimos condenados a fotografiar para olvidar: resaltamos unos hechos para postergar los intervalos anodinos y tediosos que fatigan el espíritu. *I photograph to forget*. Yo fotografío para olvidar.



Nan Goldin, Cicatriz debido a un embarazo ectópico,
Nueva York, 1980



Friedl Kubelka-Bondi, *2nd Year Portrait*, 1977-1978
(25.04.1977-29.05.1977).

De hecho, el enfrentamiento dialéctico entre dos figuras clave de la práctica fotográfica de los años cincuenta ya perfilaba similares coordenadas teóricas, al enfatizar esta doble polaridad funcional recuerdo/olvido. Henri Cartier-Bresson preconizaba el acto epifánico, capturar el momento decisivo que recogía la tensión de una escena y sintetizaba la esencia con la máxima contundencia. Robert Frank replicaba que, tanto vivencial como estadísticamente, la verdadera fotocopia de la realidad debía de ser hecha no en el clímax, sino en el lapso que separa sucesivos instantes decisivos. Pero la distancia entre ambas posturas no podía negar, en cambio, un punto de consenso: la fotografía como constatación de la experiencia, la fotografía como evidencia.

Dos décadas más tarde, en 1977, los artistas californianos Mike Mandel y Larry Sultan publicaron un libro titulado escuetamente *Evidence*. Carente de cualquier tipo de texto, al pasar las páginas el lector solo encuentra fotografías documentales de angustiosa trivialidad. Se trata de imágenes asépticas y obedientes de las convenciones del documentalismo puro y duro, es decir, sin mayor aspiración que la de transmitir una información visual de la forma más clara y concisa, desprovista de cualquier tipo de impronta de «autor». Probablemente la clase de material gráfico servil a las necesidades del mundo de la industria o de la ciencia. Sin embargo, al escrutar el significado de estas fotografías, el más profundo surrealismo emerge de su banalidad radical. En la extremidad (?) semipeluda de un simio (?) alguien inyectaba un suero (?); un astronauta (?) reptaba (?) sobre la moqueta (?); una densa humareda (?) indicaba el estallido controlado (?) de un nuevo explosivo (?). Son algunas interpretaciones que doy, y después de quince años de haber adquirido el libro sigo fascinado por la incerteza y desasosiego que me producen.



Mike Mandel y Larry Sultan, del libro *Evidence*, 1977

Mandel y Sultan habían obtenido las imágenes de diferentes laboratorios de investigación, de departamentos de veterinaria y criminología, de los archivos de los bomberos y de diversos hospitales, de institutos aeronáuticos y de estudios agrícolas. En el ámbito de los respectivos lugares de procedencia estas fotografías eran tan aburridamente comprensibles como perfectamente útiles; se limitaban a cumplir el rol característico de transmitir una información precisa, y nadie habría tenido dificultad en descifrarlas. Y esto lo conseguían por una sencilla razón: el espacio cultural y funcional en el cual estaban insertas anclaba la eventual diseminación de sus significados. Lo que acotaba este significado, por decirlo con otros términos, era el lazo entre el cuadro de la imagen y el extracuadro que lo envolvía. De hecho, para transgredir este lazo y constatar así la fragilidad del sentido, la pareja de artistas se había limitado a poner en práctica la técnica dadaísta del extrañamiento del objeto: del archivador en el laboratorio de investigación al papel couché del libro de arte; de la finalidad descriptiva a la especulación estética; una misma cosa veía trastocado fundamentalmente su contenido, y por tanto su relación con el usuario. La descontextualización no solo modificaba un valor de uso, sino que sobre todo pulverizaba la noción misma de que la fotografía es la prueba de algo, el soporte de una evidencia. ¿Evidencia de qué?, debemos preguntarnos. Quizá evidencia solo de su propia ambigüedad. ¿Qué queda, entonces, del documento?

LA BOLA DE CRISTAL

«Filosóficamente, la memoria no es menos prodigiosa que la adivinación del futuro».
Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*

En la película *Eyes of Laura Mars*, un *thriller* mediocre dirigido por Irvin Kershner en 1978 (un especialista en cine de acción que cuenta en su haber con títulos como *El imperio contraataca* o *Robocop II*) e interpretado por Faye Dunaway, se aventura una respuesta que, pese a las apariencias, sobrepasa el simple golpe de efecto del guionista o cualquier otra tentativa de *boutade*. El argumento nos relata las peripecias de una afamada fotógrafa neoyorquina que como el Thomas de *Blow up*, doce años antes y en Londres, también compagina la publicidad y la moda con la obra personal de creación. En todos esos ámbitos, sus composiciones impactan por las enormes dosis de erotismo y violencia (si las fotografías de reportaje que Thomas enseñaba a su editor fueron cedidas por Don McCullin aquí lo habían de ser por Helmut Newton). En *Blow up* una cándida instantánea aportaba el indicio de un hecho inadvertido, la consumación de un crimen, y las fotografías de Laura Mars, a su manera, también son indicios de crímenes. Hasta aquí la estructura argumental corre paralela, pero enseguida aparece una ingeniosa diferencia: mientras que *Blow up* maniobra con un concepto

tradicional de documento que implica la relación temporal con el pasado, *Eyes of Laura Mars* invierte esta relación y la orienta hacia el futuro.

En efecto, Laura Mars escenifica en su estudio simulaciones de asesinatos con unos modelos que no escatiman lujo, sexo, ni agresividad. Lo que en principio solo es fruto de la fantasía se convierte en un cúmulo de visiones premonitorias. Horrorizada, Laura Mars constata que su imaginación está simultaneando, o incluso anticipando, con pelos y señales, unos acontecimientos reales: una sucesión de crímenes sanguinarios. Naturalmente el protagonista masculino de la película, un inspector de policía, reticente de oficio a los prodigios y obcecado por una racionalidad elemental, considera que la fotógrafa tiene que estar vinculada a lo que está pasando.

Pero lo interesante no es la torpe intriga del argumento, sino el hecho de que de forma solapada presenciamos, el tránsito de la fotografía como *evidencia* a la fotografía como *videncia*. Este tránsito reviste el acto fotográfico de unos poderes mánticos que trastocan la percepción empírica del tiempo y, por extensión, el papel mismo de la memoria. Quizá Kershner pensaba en Joseph Conrad cuando éste escribió que «la mente del hombre es capaz de todo, porque todo en ella está contenido, tanto el pasado como el futuro».

Un ánimo razonablemente escéptico nos impele a deducir que creer que la fotografía testimonia alguna cosa implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe. El realismo fotográfico y sus valores subyacentes son una cuestión de fe. Porque no hay ningún indicio racional convincente que garantice que la fotografía, por su propia naturaleza, tenga más valor como recordatorio que el lazo hecho en un dedo o la reliquia. El mensaje de Michelangelo Antonioni en *Blow up*, más allá de decirnos que las formas familiares del mundo encubren otra realidad, se reduce a que todo —la certeza fotográfica incluida— es pura ilusión: en la secuencia final del filme un grupo de mimos juega al tenis con una pelota inexistente, hasta que ésta sale más allá de la valla del campo y ha de ser un desconcertado Thomas, convertido en cómplice en la causa de la ilusión, quien devuelva la bola invisible para que el partido pueda continuar.

Puede que este alejamiento de la memoria estigmatice el posicionamiento de la fotografía en el arte contemporáneo. La disyuntiva entre descubrir e inventar, que bajo diferentes formalizaciones ha categorizado hasta ahora las prácticas artísticas (por ejemplo, fotografía «directa» *versus* fotografía «construida»), deja de tener sentido. Todo es descubrimiento e invención. Entre las extravagancias «halladas» de Cristina García Rodero y las «recreadas» por Joel-Peter Witkin varía el *modus operandi*, pero los mensajes sobre la religión y el dolor se encuentran muy próximos. Con su *Señora de las iguanas*, (México, 1979), Graciela Iturbide nos da cuenta de una mujer con la cabeza cubierta de esos reptiles; si desconocemos las razones etnológicas de esa peculiar situación, la imagen podría pertenecer a la serie *Peluquerías* de Ouka Leele, en la que los modelos igualmente decoran sus tocados con diversos animales, como tortugas o pulpos.



Ouka Leele, de la serie *Peluquerías*, 1979



Graciela Iturbide, *Señora de las iguanas*, México, 1979

Nuestra perspectiva diluye las condiciones de trabajo y las intenciones de todos esos fotógrafos y, en la duración en tiempo, solo quedan imágenes, imágenes que se parecen. Los discursos que las justificaban se convierten en espectros que, como el alma, abandonan el cuerpo. La fotografía lo estetiza y cosifica todo por igual, transforma la naturaleza en un trofeo, igual que el cazador cuando se cobra una pieza. Sin embargo, como señala Celeste Olalquiaga, al revés que el cazador, el fotógrafo no mata el cuerpo, sino la vida de las cosas. Solo deja la carcasa, el envoltorio, el contorno morfológico: a través del visor cualquier trozo de mundo se transfigura necesariamente en una *naturaleza muerta*, un retazo de naturaleza inquietantemente quieta e inerte. No es posible para la fotografía más género que la naturaleza muerta. Porque tanto el principio básico de la memoria como el de la fotografía es que las cosas han de morir en orden para vivir para siempre. Y en la eternidad no cuenta el tiempo, el pasado y el futuro se confunden, como el recuerdo y la premonición no son sino un mismo y único gesto según proceda de lo que convenimos en llamar historiadores o profetas. Sí, la lente de la cámara parece conservar algunas de las propiedades adivinatorias de la bola de cristal utilizada por las pitonisas, de la que seguramente fue extraída.

Más allá de las metáforas, solo resta cerciorarnos de que la sensibilidad contemporánea nos predispone paradójicamente a la profecía y no a la historia. Vivimos en un mundo de imágenes que preceden a la realidad. Los paisajes alpinos suizos nos parecen simples réplicas de las maquetas de los trenes eléctricos de cuando éramos niños. El guía del safari fotográfico detiene el *jeep* en el emplazamiento exacto desde donde los turistas mejor reconocen el diorama del museo de historia natural. En nuestros primeros viajes nos sentimos inquietos cuando en nuestro descubrimiento de la torre Eiffel, el Big Ben o la estatua de la Libertad percibimos diferencias con las imágenes que nos habíamos prefigurado a través de postales y películas. En realidad no buscamos la visión sino el *deja-vu*. Como Laura Mars, en ese sentido hoy todos somos un poco videntes, y lo cierto es que la fotografía ha contribuido intensamente a esta hegemonía de la videncia. En la ficción del filme, Laura Mars presentía y visualizaba la muerte; en la realidad de nuestras vidas lo que nosotros anticipamos es el cadáver de muchas de las presunciones de nuestra cultura visual.

Los peces de Enoshima



Enoshima, japón, 1992

En Enoshima, una pequeña localidad pesquera cerca de Tokio, las barcas salen cada tarde a la mar. Al regresar, los pescadores seleccionan algunas de las piezas cobradas, las empapan de tinta e imprimen con ellas sus propios carteles. Los peces hacen las veces de nuestras planchas de grabado: la presión sobre el papel les permite transferir su propia imagen. Su tamaño, su silueta, la textura de sus escamas, la transparencia de sus aletas… Los pescadores solo se permiten el retoque de los ojos, una licencia que me gustaría creer más emparentada con la magia y el juego que con la obsesión realista de fidelidad al modelo. A continuación, con una caligrafía grácil anotan la clase, el peso y el precio del pescado. Cuelgan el cartel en el interior de su tienda, junto a los otros muchos peces que ese día están a la venta y que van desapareciendo a medida que los clientes los compran y se los llevan.

Este procedimiento tradicional, que recibe el nombre de *gyotaku*, no llama la atención de nadie en Japón; forma parte de modos populares del comercio implantados desde muchos siglos atrás. Pero a los occidentales nos resulta chocante, sobre todo si ahondamos más allá de la cualidad pintoresca que nuestra mirada de turista tenderá espontáneamente a proyectar. De igual forma habrá que esforzarse en prescindir provisionalmente de las innegables cualidades estéticas a las que la deformación profesional nos aboca irremisiblemente. Es difícil no quedar cautivados ante la elegancia de unas imágenes que equilibran con tanta eficacia forma y función.

Me gustaría, no obstante, destacar dos cosas. En primer lugar, un determinado estilo de comunicación publicitaria. La publicidad occidental, que se autodefine como información más persuasión, se fundamenta en el superlativo y en la hipérbole. A veces filtrada por notables dosis de creatividad, a veces con argumentos destinados a atraer a amplios sectores de población, parece, sin embargo, que ante la saturación de mensajes no vale más que la exageración, esto es, la verdad dudosa, la verdad como punto de vista. Y para legitimar este discurso y lavar la conciencia construimos un verdadero aparato filosófico: la verdad, nos esforzaremos en convenir, no es más que una opinión institucionalizada a partir de determinadas posiciones de poder.

La sabiduría popular de los pescadores de Enoshima hace inútiles estas estratagemas. Aunque el objetivo último sea el mismo (vender, en este caso pescado) la propuesta al cliente es forzosamente justa y no admite el exceso. El propio procedimiento elegido lo impide: éste es el segundo factor que quería señalar. El contacto del pez sobre el papel solo permite fijar su propia silueta, con su tamaño real: se trata de su huella directa, la analogía pura, la naturaleza que habla por sí misma. No cabe trampa ni cartón. Ante tal ostentación de «objetividad», pues, debemos interrogarnos si la huella no constituye el tipo de imagen que más nos acerca a lo real, la que más obstinadamente dificulta la tergiversación.

Numerosos teóricos —y tengo especialmente presente a Philippe Dubois— han analizado la naturaleza de la imagen fotográfica para concluir destacando su valor como índice, como huella. La fotografía es un signo que, efectivamente, requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo, mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro-memoria.



Enoshima, Japón, 1992

Pero hoy sabemos que la fotografía es tan maleable y tan falible como la memoria. La fotografía publicitaria nos brinda constantes ejemplos. Pensemos en esos bodegones de comida o bebida que rezuman lo que en la jerga especializada de los profesionales se denomina *appetite appeal*. El *appetite appeal* es un cúmulo de signos imperceptibles, una retórica encaminada a la seducción: las gotitas de condensación en los vasos de bebidas refrescantes, el humo fragante que expide un asado, el corte que descubre una carne tiernamente rosada… Se trata de elementos fruto del retoque o de una puesta en escena artificial que incitan el deseo y fomentan una exigencia de perfección que no se da en la realidad.

¿Es también este hiperrealismo fotográfico el resultado de una huella? Sí, pero de una categoría distinta de huella. Por de pronto convengamos que las huellas pueden ser directas o diferidas. Si los peces de Enoshima ejemplifican la «huella directa», esos hipotéticos anuncios corresponderían a la noción de «huella diferida». Son huella en la medida en que han sido producidas a partir de la colisión de los rayos luminosos sobre la película fotográfica, pero entre el modelo y el soporte han intervenido una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que obedecen dictados culturales e ideológicos. Unos dispositivos que mitigan la nitidez de la huella original y permiten su osmosis. Para algunos teóricos, como Roland Barthes, en esos dispositivos radica el origen de la dimensión alucinatoria de la imagen fotográfica ya que permite que lo que es falso a nivel de percepción pueda ser cierto a nivel de tiempo. La naturaleza estructural del medio posibilita que la veracidad histórica (la presencia real de los manjares del anuncio frente al objetivo) no necesariamente se corresponde con la veracidad perceptiva (nuestras sensaciones).

Podríamos decir que las fotos convencionales son huellas filtradas, huellas codificadas que muestran el desajuste entre imagen y experiencia. La tecnología que interviene en la producción de la fotografía no es más que un saber acumulado. Todas las herramientas (una estilográfica, una cámara o un ordenador) y el conocimiento de su manejo no constituyen sino memoria aplicada. Se podría por tanto concluir que las huellas son las unidades de la memoria, su materia prima, y que la memoria, a su vez, es una intrincadísima estratificación de huellas.

Toda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un depósito de tinta, un efecto de carga eléctrica o magnética, una reacción química). En síntesis, una diferente modulación de información almacenada, de «memoria». Solo la consciencia histórica nos permitirá calibrar entre huellas directas y diferidas, matizar los infinitos grados intermedios. Reducir esta exuberancia de matices a sus umbrales, limitarse a «índices» y «símbolos» como proponen los semiólogos siguiendo a Charles S. Peirce a la hora de clasificar el mundo de los signos icónicos, resulta una simplificación excesiva y superficial.

Por ejemplo, un dibujo figurativo, si atendemos a la génesis de su procedimiento, también es una huella: la que nos habla del roce del grafito con el papel. Pero no es el trazo lo que nos interesa aquí sino la configuración codificada de trazos que aspira a adquirir un sentido para nosotros. El trazo sería una unidad lingüística cuya articulación nos permitiría crear estructuras de orden mucho más complejo pero que carecería de intención de representación por sí solo. El *frottage* de Max Ernst, en cambio, sería una modalidad de dibujo (el dibujo automático de los surrealistas, la aplicación del concepto de escritura automática en las artes plásticas) mucho más próxima a la huella directa. Mediante esta técnica, colocamos un papel sobre un objeto de superficie rugosa, frotamos con un

lápiz ejerciendo una cierta presión y obtenemos la transferencia de la textura del objeto al papel.

Tanto la vida como el arte nos ofrecen numerosos episodios en que se manifiesta el conflicto de los signos. Las huellas dactilares de los documentos de identificación policial suponen un ejemplo de huella directa, en la que la yema de dedo actúa como una plancha de grabado. Pero el sentido de esta impronta puede variar en lo estético y en lo semántico. La leyenda cuenta que en el siglo IX el conde de Barcelona, Wifredo el Velloso, fue herido de muerte en el campo de batalla. Presintiendo su fin cercano, mojó los dedos de una mano en la sangre de la herida y trazó cuatro líneas rojas sobre su escudo de oro. La densidad épica de ese gesto le valió a Cataluña su emblema nacional y la historia se ha encargado de impregnar ese blasón del contenido simbólico y grandilocuente propio de estos casos (honor, bravura, esfuerzo, generosidad, sacrificio…). Una metasignificación que nada tiene que ver en sí con el trazo abstracto de esas cuatro barras rojas sobre fondo amarillo. En cambio cuando los artistas del accionismo vienes o la artista cubana Ana Mendieta embadurnan su cuerpo o parte de su cuerpo con sangre para dejar su marca sobre el suelo o sobre un papel, como Yves Klein lo hiciera con sus modelos pintadas de azul, desean que la impresión anatómica quede perfectamente reconocible. Aunque los artistas aspiran a sublimar poéticamente ese gesto, o a dotarlo de una significación política, los espectadores deben reconocer la mano como mano y el rostro como rostro. No se trata de manchas de sangre, sino de impresiones hechas con sangre. Percibimos en primera instancia el cuerpo ensangrentado y solo después pensamos en represión, tortura y muerte.

La producción artística contemporánea constata a menudo los distintos grados de escalonamiento de las huellas y su traducción en diferentes referencias a la memoria. Podemos referirnos como ilustración pertinente a la serie *Sconosciuti* de Paolo Gioli (*Art&*, Udine, 1995). Gioli ha tomado una colección de retratos de personajes desconocidos, imágenes que corresponden a antiguos negativos en grandes placas de cristal y que en su momento fueron objeto de un concienzudo retoque embellecedor. Hasta los años 60 el retoque fue una práctica común en los estudios de retrato: disimular arrugas, marcar cejas, resaltar labios… El retoque debía solucionar lo que el maquillaje y la iluminación no arreglaban.



Paolo Gioli, de la serie *Sconosciuti*, 1995

Durante décadas pictoralistas y puristas se enzarzaron en violentos debates sobre la legitimidad del retoque, pero el comercio, que no entiende más que de la satisfacción del cliente traducida en beneficio económico, no veía reparo alguno en valerse de un recurso híbrido que procedía del dibujo o de la pintura. Lo paradójico —y también lo más interesante— era la absoluta necesidad de su camuflaje, resumido en la máxima de que «un buen retoque es el que no se nota», porque un retoque mal ejecutado no mitigaba los defectos de un rostro sino que atraía la atención hacia ellos y por tanto los acrecentaba. Es comprensible, en consecuencia, que esta clase de práctica fuera tan denostada por los puristas, porque significaba la incursión contaminante de un recurso extraño al medio, como también por los pictoralistas, porque se trataba de una intervención pictórica no asumida, bastarda, que se avergonzaba de sí misma.

Técnicamente estos retoques se efectuaban en la cara de la emulsión del negativo con un lápiz graso que iba sedimentando capas o trazos para aumentar la densidad, o con un punzón para rascar y rebajar la densidad ya existente. A veces se recubría la emulsión con una laca para facilitar esta labor y lograr un resultado permanente. El retoque podía extenderse, como es obvio, al positivo, y entonces se incrementaba la lista de materiales y útiles a emplear (distintos tipos de tintas y pigmentos, pinceles, hasta aerógrafos). En ambos casos el sedimento físico del retoque (la fina capa de carbón o de pigmento) a la larga resultaba mucho más duradero que la inestable imagen de plata, atacada por los residuos ácidos del fijador y por los rayos ultravioleta.

En las placas encontradas por Gioli, por tanto, interactuaban dos clases de huellas —la impresión lumínica por un lado y el trazo del retoque por el otro— fusionadas de forma deliberadamente desequilibrada: el retoque se supeditaba a la imagen fotográfica. La intervención de Gioli ha consistido en degradar controladamente la imagen fotográfica (un proceso que aceleraba aquella desaparición gradual de las fotografías antiguas) para restablecer el equilibrio o incluso invertirlo, es decir, para conceder la supremacía al retoque. El artista desvela así lo escondido, hace visible lo invisible, glorifica lo superfluo. Los garabatos y las rayaduras se erigen en figura sobre el fondo de una fisonomía convertida en fantasma, apenas perceptible. La subversión del *statu quo* de estas imágenes evidencia la dialéctica de las dos huellas, la quirográfica y la óptica, pero sobre todo evidencia la superposición de capas, descubre el palimpsesto, revela la estratificación de la memoria. Gioli desenmascara la verdad de la imagen y libera una memoria prisionera de otra memoria. De ahí el valor metafórico de su propuesta.

Con toda la modestia de intenciones pero compartiendo con Gioli un similar planteamiento epistemológico, buena parte de mi trabajo artístico reciente, sobre todo después del descubrimiento de los peces de Enoshima, se ha centrado también en la confrontación de huellas y de memorias.

En la serie *Frottogramas*, iniciada en 1987, intentaba integrar el procedimiento de Max Ernst al acervo creativo de la fotografía y el proceso planteaba igualmente el ensamblaje de huellas ópticas con huellas quirográficas. Los *frottogramas* son imágenes que muestran las apariencias visuales del objeto (un animal, una planta, el cuerpo) pero que aluden también a las cualidades físicas o táctiles de este objeto. El proceso consiste en frotar la emulsión del cliché, cuando está todavía húmeda, contra el modelo, imprimiendo así unas marcas. Si el objeto tiene una textura rasposa o cantos afilados, el negativo queda arañado, agujereado o incluso rasgado, es decir, el negativo funciona como una matriz que recoge las diferentes capas de huellas: las cicatrices de una vida real, física, de

estas imágenes.



Joan Fontcuberta, *Autorretrato*, de la serie *Frottogramas*, 1987

El cliché entonces no es solo testimonio de la luz sino también de la materia. Y si en ocasiones las rayaduras confieren un aspecto abstracto al resultado, hay que notar que paradójicamente los *frottogramas* proporcionan más información (son más realistas) que una fotografía convencional. En efecto, nos hablan en términos visuales, pero también se refieren a otros dos factores no visuales: por un lado, a la fisicidad del objeto, y por otro, a la intensidad y sensualidad del encuentro físico entre el fotógrafo y su sujeto. El *frottograma* cede el protagonismo a la pulsión del gesto y a lo accidental, así como propicia la emergencia de la propia materia fotográfica, la que tendía a quedar transparente y preservada. De esta forma, los «ruidos» del propio sistema fotográfico, la exaltación de sus entrañas hasta ahora proscritas (los arañazos, los defectos, el espesor del film), nos invitan a tantear también las entrañas del mundo natural, unos confines habitualmente vedados a la experiencia.

La equivalencia del *frottage* respecto al dibujo la ocupa el fotograma respecto a la foto convencional (difícil de definir ésta, pero que por aproximación la caracterizaríamos como el producto mediatizado por la cámara, manejada según determinadas rutinas de su programa). En toda fotografía, un conglomerado desordenado de manchas de distintas densidades y colores, conseguidas según la intensidad y longitud de onda de la radiación luminosa, requiere igualmente de la adecuación a un código para alcanzar su sentido. El fotograma es el registro de la pura sombra, la inscripción automática del contorno del objeto. Representaría, por tanto, el punto de partida. ¿Se podría sostener que su lectura es más inmediata y directa? ¿Son las huellas directas más fáciles de interpretar que las diferidas? En percepción no cabe contraponer procesos naturales versus procesos culturales. Todo acto de percepción requiere un aprendizaje y está sujeto a numerosos factores adquiridos, no naturales.

Pero lo cierto es que la tosquedad inicial del fotograma proporciona una sensación de verdad primigenia. Una sensación que se origina en la renuncia por parte del operador a la intervención, a dejar que la imagen fluya de un modo «espontáneo». En síntesis el fotograma implica la reducción del repertorio de recursos configuradores de la fotografía a su mínima expresión, que es también su esencia: la impronta de la luz sobre las sales de plata. Aunque cabría matizar que, al igual que la fotocopia, el fotograma en tanto que procedimiento de trabajo, y por simple y austero que lo definamos, posibilita progresivos grados de refinamiento y sofistificación. La historia del medio nos brinda ejemplos que abarcan desde proyectos realista-documentales (las series de algas de Anna Atkins) hasta otros sumamente abstractos, puros efectos de luz sin objetos identificables (los *luminogramas* de László Moholy-Nagy, los *ziclogramas* de Andreas Müller-Pohle). Es decir, la escala que separa las huellas directas de las diferidas puede solo disponerse como un *continuum* gradual de valores intermedios, que no pueden indicar umbrales prefijados sino valores comparativos.



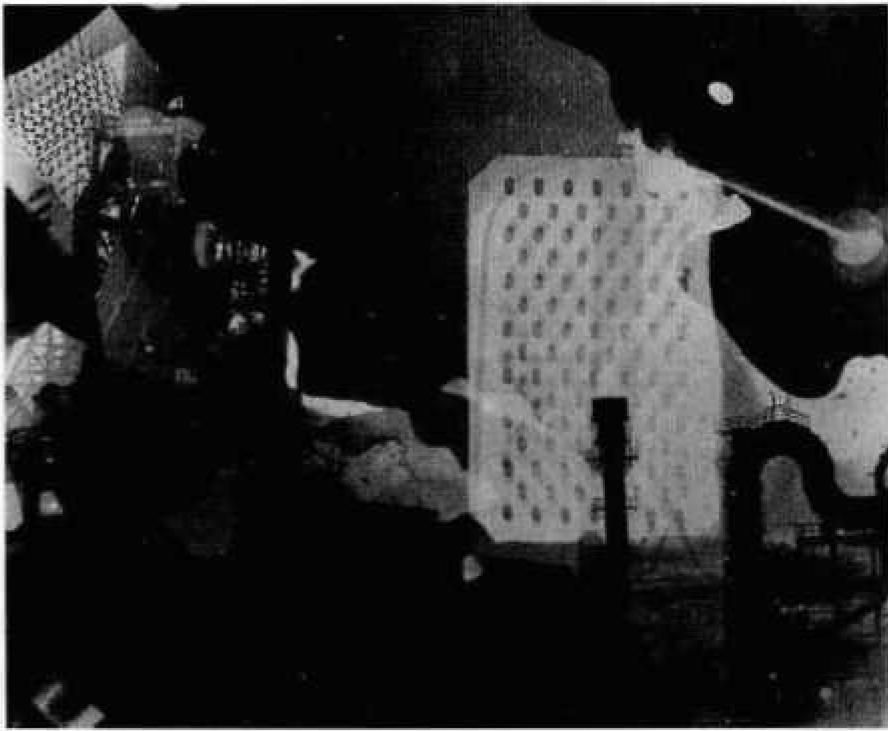
Andreas Müller-Phole, *Zyklogramm III*, 1991

Este *continuum* constituye justamente el objeto de otro trabajo mío sobre el paisaje industrial entendido como depósito de arqueologías culturales, históricas, humanas, físicas y materiales. La morfología de la fábrica y el mundo de la tecnología que habían fascinado a los artistas de las vanguardias aparece a fines de siglo como el lastre de una revolución remota cuyo eco nos habla de fuerza y dramatismo humanos de otros tiempos. El tardocapitalismo ha condenado ese paisaje ensimismado a renovarse o a morir, y melancólicamente asistimos a la metamorfosis del monumento en ruina.

El proyecto consiste técnicamente en realizar fotogramas sobre fotografías. Para los fotogramas recogía materiales de desecho, encontrados por azar (piezas mecánicas estropeadas, trozos de motores, chatarra) a lo largo de paseos por zonas portuarias, alrededores de fábricas u otros entornos industriales. Las fotografías sobre las que hacía los fotogramas son las que describen precisamente los parajes donde esos materiales fueron hallados.

Los elementos seleccionados para efectuar los fotogramas constituían restos de un paisaje interpretado como *lieu de mémoire* según la denominación de Pierre Nora: rastros del corazón y la musculatura que habían contribuido a configurar la realidad económica, cultural y política de un territorio. No se trataba de una simple documentación de la superficie de las cosas, de sus apariencias externas, sino de escudriñar el territorio en tanto que plataforma histórica, en tanto que escenario de conflictos y en tanto que configuración de identidad; provocar la interacción del antes y del después, de lo todavía funcional con lo ya inútil; constatar el asombro por la vitalidad industrial con la melancolía por su decadencia, el contraste de sus monumentos esplendorosos con sus vestigios más humildes.

Se dan así dos imágenes en tensión, huellas en estadios distintos de su relación con lo real. Una ocultando a la otra en sucesivos sedimentos. Una conteniendo a la otra como ocurre con los reflejos entre dos espejos encarados. Una mirada *collage*, en definitiva, que conduce al *trompe-l'oeil* y al palimpsesto, a la escritura en diálogo con otra escritura, a un bosque de signos que se hacen guiños entre sí.



Joan Fontcuberta, Altos Hornos de Vizcaya, 1994,
de la serie Ría de Bilbao: Vulkanoren Sutegia

La ciudad fantasma



Martí Llorens, *Demoliciones en la avenida Icaria 100*, Barcelona, 1987

UN CIERTO COLOR SEPIA

Para el publico profano algunas de las secuencias de *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*) o antes *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*) plasman el cliché de lo que debió de ser la guerra de Secesión americana. Para un público más culto, la fabulación hollywoodiense se complementa con los documentos gráficos legados por reporteros pioneros que, como George N. Barnard, siguieron el desarrollo de la contienda. Las tomas de éste sobre la destrucción de Atlanta, como otras anónimas de las ruinas de Richmond o Gettysburg, aúnan el dramatismo documental con un cierto romanticismo nostálgico y wagneriano.

Parecidas cualidades aparecen en los trabajos de Martí Llorens, un fotógrafo barcelonés que documentó con ahínco desde el verano de 1987 hasta la primavera de 1992 la demolición de una vasta zona industrial, destinada a convertirse en la futura sede de la Villa Olímpica. Sus imágenes poseen también esa cualidad trágica de la cosmología wagneriana. Aunque no nos hablen de la devastación ocasionada por la colisión entre dos ejércitos, sí se refieren al choque de ideologías y de intereses económicos, al pretexto justificador del «progreso», y a una conflictiva relación con la historia. Más de un centenar de edificios industriales fueron abatidos, al igual que las viviendas de medio millar de familias modestas, que debieron trasladarse forzosamente a otras zonas. Y todo debido al empeño arrollador y visionario de una modalidad actualizada de despotismo ilustrado.

El Poble Nou (Pueblo Nuevo) es hoy un barrio del litoral de Barcelona, pero a mediados del siglo pasado era considerado suficientemente apartado del núcleo urbano para erigir allí grandes factorías, almacenes, depósitos y todo aquello que por miedo a los eventuales estallidos obreros y a la contaminación, o simplemente por requerimientos de expansión progresiva, no convenía dejar cerca del centro de la ciudad. El barrio albergaba, en consecuencia, los vestigios de la revolución industrial, edificaciones otrora generadoras de riqueza, que fueron quedando poco a poco abandonadas y desprovistas de otra función que no fuera la de testimoniar la pujanza económica de otra época y deleitar a los aficionados a la arqueología industrial.

Martí Llorens vivía en esa área y como la mayoría de sus habitantes lamentaba el súbito desgarro de la identidad topográfica de su entorno. Un lamento popular y colectivo rebatido por diseñadores, arquitectos y urbanistas, profetas de la modernidad pero mercenarios de la ceguera triunfalista que vivió España en 1992. El paisaje, en cualquier caso, para bien o para mal, ya nunca iba a ser el mismo, y muchos fotógrafos se emplearon en la tarea de mostrarnos cómo era todo antes y después de los *bulldozers*.

Walter Benjamin atribuye una cita a Bertolt Brecht en la que éste dice que la cámara está limitada a mostrar las apariencias superficiales de las cosas; sus razones profundas le quedan vedadas. «Una

fotografía de las Factorías Krupp nos enseñará paredes y personas pero no nos dirá nada de las relaciones de explotación que allí se dan». Es cierto que las fotografías de Martí Llorens no nos hablan de la lucha de clases, obviamente, ni de los anhelos o injusticias que esos muros cobijaron. Quizás la fotografía desnuda no es apta para describir según qué cuestiones abstractas, a las que solo un uso evocatívo del lenguaje visual nos acercaría. Pero, de todas formas, tampoco era ése el propósito que impulsaba las imágenes de Martí Llorens: solo deseaban hablarnos del apego a un territorio sentido como propio que inminentemente iba a dejar de serlo; nos hablaban de la proximidad con que era vivido un cataclismo ambiental y humano; nos hablaban, en fin, del sentimiento de estupor y pesar de toda una comunidad.

Durante los años 70 el documentalismo como actitud programática logró una sorprendente hegemonía entre quienes utilizaban la fotografía como medio de creación. Rubricaba así una tradición que había sido inicialmente teorizada por los surrealistas al recuperar la obra de Eugène Atget: no es que la fotografía tuviese una doble naturaleza —arte y documento— sino que el documento era necesariamente artístico. Intenciones provocadoras aparte, la tensión descriptiva/expresiva pareció desaparecer cuando muchos fotógrafos, como muchos otros artistas en general, herederos ideológicamente del 68, empezaron a cuestionar el concepto de expresión individual. Michael Schmidt, líder de un prominente grupo fotográfico berlinés, exaltaba la «autenticidad» del contenido de la fotografía y apostillaba en un manifiesto publicado en la revista suiza *Camera* (marzo, 1979) que «es preciso que el documento no sea nunca cuestionado, ni por nuestra generación ni por las futuras». Desde Estados Unidos se oyeron voces semejantes, sobre todo a partir de la exposición titulada *New Topographies* comisariada por William Jenkins en 1975 en la George Eastman House de Rochester. Bevan Davis hablaba del «esfuerzo hecho para que la cámara vea casi por ella misma». Lewis Baltz: «Quiero que mi trabajo sea neutral y libre de cualquier postura estética o ideológica». Joe Deal: «Las preferencias personales y los planteamientos éticos actúan como una interferencia en la imagen».

Pronto estas creencias desembocaron en un *cul-de-sac* e irrumpieron muchos otros matices y categorías alternativas. Frente a un documentalismo que prescribía para el fotógrafo una actitud neutral, de no intervención, de obediencia estricta a unas estrechas convenciones de representación, muchos fotógrafos se sintieron incómodos y reaccionaron tomándose mayores licencias de interpretación. Desplazaron de este modo su objetivo de un interés por la realidad aséptica a un interés por su propia experiencia de esa realidad. El universo de lo visible se había convertido en la pantalla sobre la que esos fotógrafos proyectaban sus propias vivencias, sus maneras de ver y de sentir. Empezó a hablarse de «documentalismo subjetivo», un oxímoron que resultaba satisfactorio e inquietante a la vez: se reivindicaba el yo sin renunciar a la estética de lo documental. ¿Era posible en la práctica?

El «documentalismo subjetivo» representaba un frágil compromiso entre la lealtad a lo que se suponía que debían ser las respuestas instintivas y espontáneas del medio y la asunción de la propia individualidad. Su campo de acción prioritario fue el paisaje urbano: cada autor escogía microcosmos con los que se sentía identificado. Un barrio, un grupo étnico, una subcultura, etc. eran vistos desde dentro, por alguien que en muchos casos se consideraba miembro de la comunidad. El resultado era que cada vez más lo subjetivo prevalecía sobre lo documental, lo abstracto sobre lo

descriptivo, hasta que el mismo término de «documentación» cayó en el mayor descrédito. Incluso trabajos posteriores de algunos de sus profetas, como la serie *Die Mauer* (*El muro*) de Schmidt, ejemplifica sobradamente este cambio de rumbo: imágenes desenfocadas, zonas de negros empastados, composiciones desequilibradas, etc., no son sino recursos retóricos, expresionistas, para enfatizar la recusación de las alambradas de espinos y los *graffiti* del muro de la vergüenza. Igual sucedió con la evolución de autores estadounidenses que habían participado en el mencionado movimiento de la *New Topographics*. Asistimos a un tiempo apasionante, lleno de cismas y heresiarcas.

Los años ochenta han supuesto rupturas de otra índole, sin duda inducidas por la materialización de grandes amenazas: es la era Reagan, la era Chernobil, la era sida. De lo político a lo doméstico y de lo doméstico a lo íntimo, todo parece agravarse, abocado a un frenesí de miedo y de radicalización. Y este estigma de la época queda también reflejado por la fotografía: las imágenes de Martí Llorens constituyen el punto final de aquel «documentalismo subjetivo». Ya no queda documento más que como alusión a lo que se consideraba un documento. Ya no quedan más que metadocumentos.

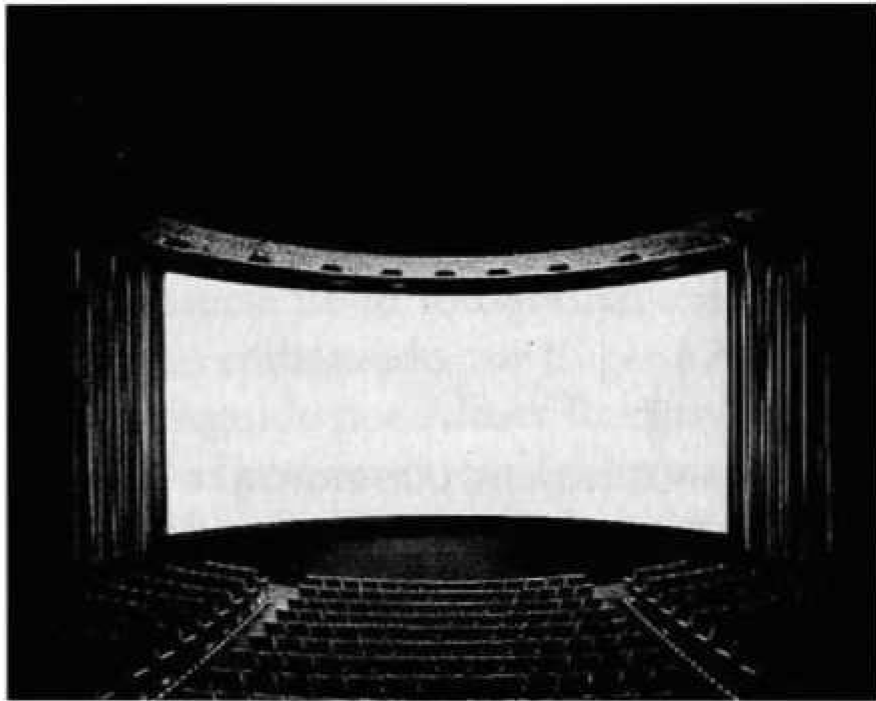
Para plasmar la metamorfosis urbana que sufría el Poble Nou, Llorens diseñó un nuevo marco estético que nos remitiera al tono apocalíptico de aquellas tomas de Barnard. El paisaje, dominado por la arquitectura funcional de ladrillo rojizo y ahumado por las muchas chimeneas, ya evocaba el clima decimonónico de la revolución industrial victoriana. Además Martí Llorens decidió obtener sus imágenes por calotipia, es decir, con negativos de papel cuyo positivado conferiría al original resultante unas texturas propias de este proceso, vigente entre 1840-1860. Los positivos serían virados a tonalidades sepias o pardas que igualmente rememoraban el tono añejo de las fotografías antiguas.

Todos estos factores de apropiación de las apariencias de la fotografía del s. XIX subrayaban esa atmósfera nostálgica dominante. Pero el artista no se contentaba con recrear los tintes de una época pretérita. Lo que realmente vertebraría su proyecto sería su «combate con el tiempo» en el sentido que le había dado Pierre de Fenoÿl al apropiarse y reformular el término de «cronofotografía» («la fotografía no es un arte sino un combate con el tiempo»). La máquina del tiempo no era pues el artilugio infernal que nos transportaba de una época a otra tal como lo soñó H. G. Wells, ni tan siquiera el mecanismo misterioso del reloj, sino lisa y llanamente la cámara fotográfica. Una cámara, además, reducida a su quintaesencia: una cámara estenopeica, una simple caja de cartón opaco con un orificio practicado con la punta de una aguja en el centro de su cara frontal. El fotógrafo se construyó un modelo estándar: no estaba destinada a alterar perspectivas, ni a jugar con la profundidad de campo. Tenía, eso sí, un diminuto estenopo que unido a la baja sensibilidad del papel que se utilizaba como negativo, iba a forzar exposiciones desmesuradamente prolongadas. Por espacio de unas horas la cámara casera de Martí Llorens permanecía inmóvil frente a un edificio mientras sus fachadas se iban desmoronando; impresionaban el negativo pero al desaparecer permitían que lo que su opacidad antes ocultaba, también se impresionase, resultando una inquietante superposición de planos. Los muros, así, quedaban semitransparentes, fantasmales… La arquitectura devenía espectro. La sustancia corpórea se hacía mancha translúcida. Lo presente devenía inmaterial.

Sobre los escombros se levantaba una ciudad fantasma, una arquitectura cuya fisicidad se

desmoronaba. También Jean-François Lyotard había tomado la inmaterialidad como metáfora para caracterizar elementos esenciales de la cultura y el arte contemporáneos. En su polémica exposición presentada en 1985 en el Centro Pompidou, *Les inmatériaux*, apuntaba que el progreso y las nuevas tecnologías habían «desmaterializado» no solo la materia sino el espíritu que le había dado luz: los valores políticos, morales, culturales, estéticos, etc. originados en la modernidad. Llorens negaba también la materia pero lo hacía para anteponer el espíritu. Con ello parecía querer recordarnos que la realidad es un efecto del espíritu y que el espíritu es un efecto del tiempo. Tiempo como duración pero también tiempo como referencia al pasado formalizado en memoria. Apropiándose tal vez de un sentir vertido por Jorge Luis Borges: «El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego».

La ciudad está en ruinas pero también su imagen le acompaña en el apocalipsis. Con la fragilidad y la erosión de su firmeza, la imagen se hace necesariamente *trompe-l'oeil*. Otro autor contemporáneo que ha ilustrado magistralmente esta idea es Hiroshi Sugimoto. En su serie reciente de teatros reciclados en cinemas y de antiguas salas de proyección, Sugimoto fotografía sus interiores frontalmente a la pantalla. La sala permanece a oscuras; solo la ilumina la misma proyección de una película. La luz reflejada en la pantalla va extrayendo de la penumbra los detalles de las molduras y las texturas de las butacas, en una exposición prolongadísima que dura lo mismo que la proyección del filme. El obturador de la cámara se abre con los primeros títulos de crédito y solo se cierra cuando aparece el rótulo final *The End*. Durante ese lapso de tiempo una sucesión de 24 fotogramas por segundo se impresionan sobre el negativo de Sugimoto, que al final contendrá en su memoria fotoquímica la suma de todas las imágenes. Lo paradójico es que esta proyección superpuesta que debía ser el compendio de todo, a la postre no nos deja ver nada: una simple pantalla blanca irradiando una luz vaporosa. La condensación de todos los planos nos aboca al vacío, a una memoria en blanco en la que aparentemente todo se ha borrado, aunque presintamos que en algún sustrato de su inconsciente perviva almacenada su historia profunda. El tiempo pasa a ser simbólicamente eternidad, la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo.



Hiroshi Sugimoto, *Cinerama Dome*, Hollywood, 1993

Con su propuesta, Llorens y Sugimoto sientan el contrapunto teórico a la noción modernista del «instante decisivo».

Uno recicla irónicamente una estética pretérita y su material de trabajo es la historia; el guiño con el pasado se impone como una tabla de salvación intelectual. El otro medita sobre la memoria; cualquier instante de todos los instantes basta para saber la historia del universo. La memoria no es más que el «recuerdo» de un pasado ilusorio. En Llorens el mundo de ayer se proyecta y se desvanece en el mundo de hoy; en Sugimoto no hay ayer ni hoy ni mañana.

POÉTICA DE LOS ERRORES

Las imágenes, de una perfección glacial, de Sugimoto contrastan con las de Martí Llorens, que obtenidas con su cámara de cartón nos invitan a otra lectura en el orden de la estética fotográfica. Este tipo de prácticas nos permite asistir a un regreso a la tosquedad de los orígenes del proceso fotográfico en numerosas formas de creación artística. Por un lado, constituye el indicio de una contestación del espíritu fetichista que envuelve el desarrollo tecnológico; por el otro, traduce la voluntad de profundizar en procedimientos que se consideraban superados y obsoletos. Queda latente la certeza de que no puede haber superación; Ernst Gombrích sentenciaba que «en arte no hay progreso sino simples cambios de propósitos».

La recuperación de unos medios y de una estética ya «superada» se legitima con un nuevo uso crítico que justamente ironiza los objetivos programáticos que guiaron aquellos medios y aquella estética. Lo que antes era un accidente, ahora es un efecto voluntario. Que los defectos se conviertan en signos intencionales forma parte de la evolución de la conciencia. Se trata sin duda de la salida a un proceso de agotamiento y saturación paulatina. Esto, que es aplicable a todos los ámbitos de la creación, nos permite comprobar, si nos ceñimos a la fotografía, que las vías consolidadas con las vanguardias históricas han sufrido un enorme desgaste. El afán por ahondar en la verdadera sustancia de lo fotográfico condujo —pensemos en el corpus comenzado por Eugène Atget y Alfred Stieglitz y proseguido por Albert Renger-Patzsch y Edward Weston— a la sobrevaloración de una serie de cualidades: máxima resolución, fiel traducción de la escala tonal, instantaneidad, etc. Un repertorio programático, en definitiva, según el cual los fotógrafos habrían asumido el origen óptico-mecánico de su medio.

La cámara estenopeica ha estado abanderando en los últimos años buena parte de la discusión de ese repertorio. El modelo de lo fotográfico se ha guiado por una obsesión de perfección y exactitud que solo se comprende en el contexto histórico del positivismo. Uno de sus formuladores, Hippolyte Taine, que era profesor en la escuela de Bellas Artes, defendía que «todos los sentimientos, todas las ideas, todos los estados de ánimo son resultados, tienen sus causas y sus leyes; todo el futuro de la

historia consiste en la búsqueda de estas causas y de estas leyes. Mi propuesta concreta consiste en la asimilación de las investigaciones históricas y psicológicas a las investigaciones fisiológicas y químicas». En este clima filosófico, fundamentado en «la evidencia de la objetividad» fotográfica, efectuarían su penetración en las artes la estética realista y la ideología positivista.

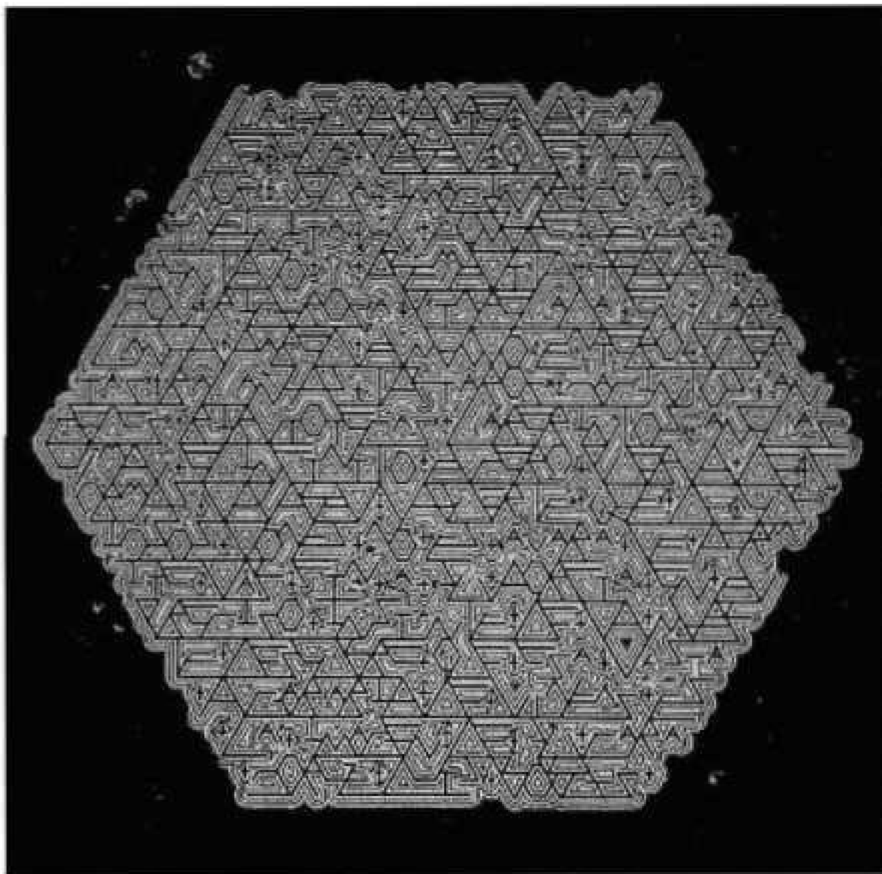
Ya a finales de siglo, con el movimiento *Arts & Crafts* de William Morris, pero sobre todo más tarde con el maquinismo y la eclosión de las vanguardias, la fotografía ahondaría en la noción de instrumento intensificador de una visión «natural» y científica. László Moholy-Nagy, autor de *La nueva visión* (1928), apuntaba que «el desarrollo de los medios técnicos surgidos con la revolución industrial había contribuido enormemente a la génesis de nuevas formas de la creación artística». El tecnicismo considerado hasta entonces como un impedimento para la creación artística se trocaba en uno de los estigmas de la modernidad. La *Neue Sachlichkeit* (nueva objetividad), concretamente, nació como un movimiento que propugnaba la mera descripción de la realidad en contra del sentimentalismo del «arte burgués». El artista, según esos principios, debía trabajar para restituir de forma clara y precisa las cosas, la gente y la naturaleza. A un mundo nuevo singularizado por la asunción del progreso técnico y científico, debía corresponderle un arte igualmente tecnológico. El fotógrafo —y por extensión el cineasta— aparecía necesariamente como el «artista» por excelencia.

Estas creencias comunes y tópicas alrededor del realismo y de la perfección técnica siguen imponiendo entre los profanos y entre los necios los modos cómo debe parecer una fotografía. Toda desviación es considerada un defecto. No obstante, el uso de la cámara estenopeica ha tenido precedentes y no siempre ha perseguido «defectos». Por ejemplo, el fotógrafo inglés George Davison utilizó una cámara sin lente para obtener muchas de sus más conocidas obras, entre ellas *The onion field* (*El campo de cebollas*), fechada en 1889-1890 y que sería publicada en *Camerawork* en 1907.

Davison empleaba la cámara estenopeica para mitigar el detalle rabioso de la lente, cuya precisión superaba tanto a la del ojo que hacía perder «naturalidad» a la imagen. Se ponían en práctica así las consignas de Henry Peter Emerson, quien en su *Naturalistic Photography* (1989) recomendaba a los fotógrafos que pusieran ligeramente fuera de foco la lente de la cámara. Siguiendo este consejo, según Emerson, las fotografías resultantes se acercarían más a nuestra visión, en la cual la zona central queda claramente definida pero los márgenes aparecen más o menos difusos. La pizca de borrosidad que producía el estenopo debida a la difracción de la luz, lejos de ser considerado un defecto, constituía un signo icónico que respondía a una ideología de representación basada en una cierta interpretación de la percepción humana. Se trata de un caso históricamente muy paradójico: provocar un defecto para corregir un exceso de «realismo» y así conseguir el grado de «realismo» justo según determinados códigos de representación. Pero las consignas de Emerson fueron aplicadas como excepción.

Por lo general esta teoría del error y del defecto, de trabajar «contra» los materiales y sus reglas, que ha regido abundantes ámbitos de la vanguardia, más que perfeccionar un código de representación, habitualmente lo que hacía era cuestionarlo. Empezaron los dadaístas a jugar con el azar y lo accidental; siguieron los tachistas y los expresionistas abstractos con la técnica del *dripping*; luego la cibernética introdujo la noción de «ruido», que fue rápidamente aprovechada por muchos artistas. En el ámbito de la fotografía tenemos la escuela generativa desarrollada en Bielefeld a partir de 1967: los quimigramas de Pierre Cordier plantean el conflicto entre control e

imprevisibilidad, lo mismo que los luminogramas de Karl Martin Holzhäuser o las *Pinhole Structures* (estructuras estenopeicas) de Gottfried Jäger. El método no se basaba en una previsualización que anticipase los resultados, sino en el *trial and error*, en un proceso de experimentaciones sucesivas, alterando las circunstancias sobre la marcha, para seleccionar al final aquellos resultados valiosos.



Pierre Cordier, *La suma*, quimigrama 14/06/91 a partir del poema *La suma* de Jorge Luis Borges.

Andreas Müller-Pohle escribió en 1985: «El fotógrafo (y de hecho cualquier creador de imágenes técnicas) se ha convertido en un mero usuario de los medios técnicos puestos a su disposición. Esta relación se puede describir como un proceso de mutuo *feedback* entre la industria fotográfica y el fotógrafo: la cámara es programada para producir los tipos de imágenes que corresponden a ciertas convenciones generales. En otras palabras, éstas constituyen el código. Puesto que los resultados erróneos (aquéllos que se desvían del código) son casi siempre ocasionados por un uso erróneo del aparato (desviación de su programa), el margen de manipulación ha de ser reducido al máximo, por ejemplo, reemplazado por un automatismo. El aparato "perfecto", así, es aquel a través del cual la decodificación está absolutamente regulada por un programa automático y que por lo tanto ya no requiere instrucciones de manejo. (La extensión del manual de instrucciones es inversamente proporcional al grado de automatismo del aparato)».

La obra de Martí Llorens y, por extensión, la búsqueda de alternativas al régimen fotográfico convencional, se inscribe en este marco de contestación del aparato «perfecto», predestinado a generar una producción gráfica unidimensionalizada. Tal como lo entiende Vilém Flusser, el fotógrafo afronta un grave dilema en una pugna simbólica: reconocerse funcionario del aparato y someterse a sus rutinas, o rebelarse y defender su libertad. Importa más, por lo tanto, el gesto beligerante del rechazo, la dignidad contrapuesta al programa, que cualquier resultado, por muy plásticamente potente que nos parezca.

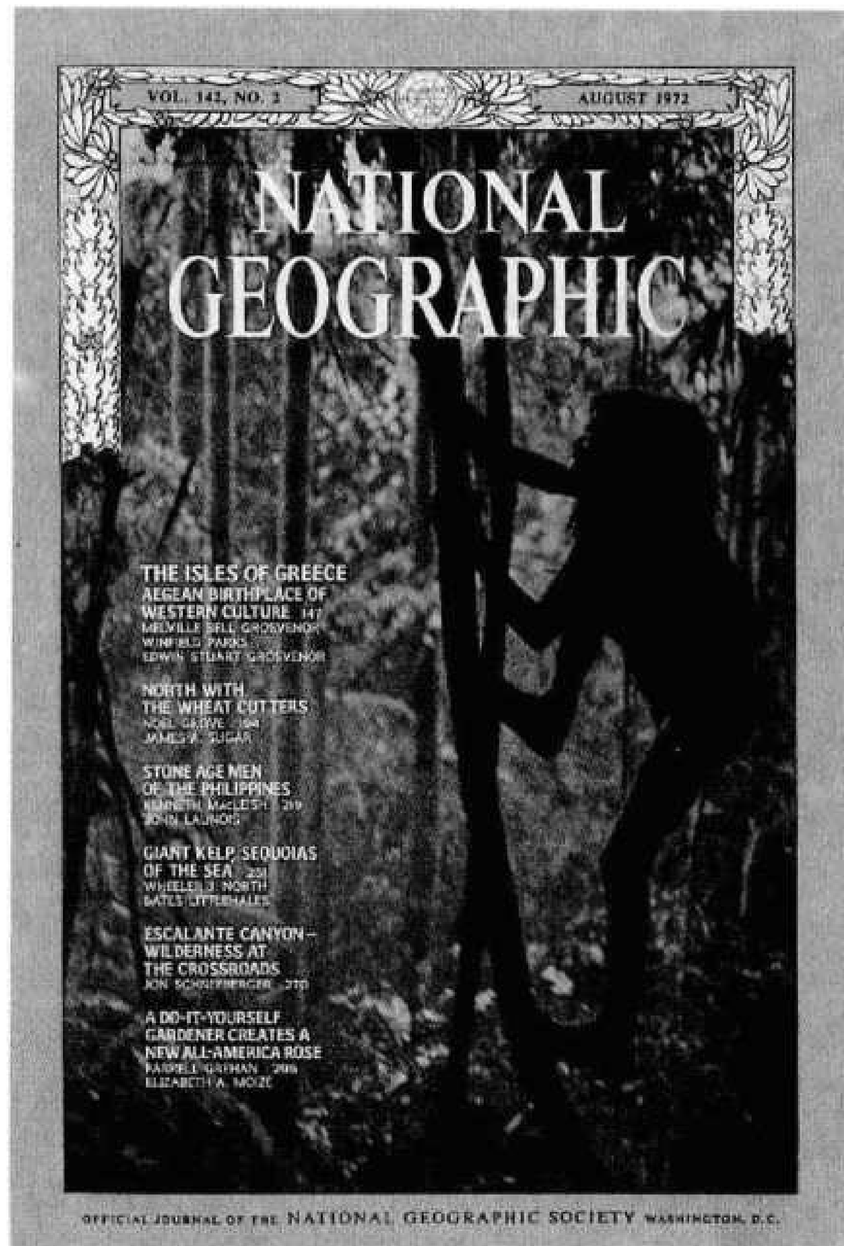
EPÍLOGO

Martí Llorens siguió insistiendo en los temas de la Villa Olímpica hasta su inauguración en 1992. Desde las primeras entregas de estas fotografías estenopeicas hasta las últimas se puede apreciar una evolución presumible y lógica. Las imágenes más recientes se antojan mucho más elaboradas y elegantes, pero carecen tal vez del vigor de las primeras, producto de un mayor sentido experimentador y de un asombro todavía balbuceante. La honda tosquedad fue convirtiéndose en una tosquedad virtuosa, un preciosismo fruto del creciente dominio de un sistema nacido con vocación de imprevisibilidad.

Además durante la realización de esta serie las imágenes fueron cobrando vida propia hasta imponer una nueva alianza con las cosas. Martí Llorens llegó a hacerse familiar entre los obreros que llevaban a cabo las demoliciones: a fuerza de pasear cotidianamente su extraña caja negra, ésta dejó de intrigarles o sorprenderles. Tanto es así que cuando una nueva demolición iba a producirse, le pasaban aviso y hasta esperaban que el fotógrafo tuviese tiempo de emplazar trípode y cámara en el lugar adecuado. En algún caso incluso los muros llegaron a derrumbarse en los intervalos de tiempo que convenían a la exposición fotográfica. De mero espectador, el fotógrafo pasaba a presidir la

acción y a convertirse en el director de escena. Se culmina así un ciclo trágico para unos, liberador para otros: la cámara impone sus propias reglas a la vida, el fotógrafo nunca podrá ser un *outsider*.

La tribu que nunca existió



Portada de *National Geographic*, agosto 1972

DE LA ANTROPOLOGÍA ESPÚREA

En 1966 un cazador nómada de la tribu de los Manubo Blit llamado Dafal se encontraba colocando trampas para ciervos en el corazón de la selva virgen que cubría las quebradas montañas de South Cotabato, al sur de Mindanao, la isla más meridional del archipiélago de las Filipinas. De repente descubrió a tres individuos de una tribu que desconocía, los cuales huyeron asustados al advertir su presencia. Corrió tras ellos mientras intentaba a gritos hacerles entender que no debían temer nada: finalmente los tres hombres se detuvieron y balbucieron unas palabras en un lenguaje no demasiado diferente al suyo. Dafal había descubierto a los tasaday, los «hombres de la selva», unos nativos que vivían en el nivel de civilización de la edad de piedra.

La noticia llegó pronto a oídos del antropólogo Manuel Elizalde Jr., quien comenzó una tarea de aproximación y observación discreta, hasta llegar a localizar el hábitat de los tasaday. De hecho se trataba de una pequeña comunidad compuesta por algo más de una veintena de individuos, que vivían en el interior de grutas rodeadas de la jungla más salvaje e inaccesible, con árboles de hasta sesenta metros de altura. Totalmente endogámicos, no tenían contacto alguno con los pueblos vecinos, a pesar de que su origen habría tenido lugar probablemente a raíz de una escisión de estas tribus circundantes ocurrida cuatro o cinco siglos antes. Los tasaday no conocían los metales, tampoco cazaban ni cultivaban la tierra; su dieta se reducía a raíces y frutos, ranas, cangrejos, y unas apetitosas larvas gigantes que anidaban dentro de troncos podridos. Encendían el fuego frotando una rama dentro de una madera agujereada. No realizaban cerámica ni ningún tipo de artesanía; sus únicos utensilios eran de bambú. Desconocían las palabras «armas» y «guerra». Carecían de cantos y no practicaban ninguna religión. Eran monógamos a pesar de que en la tribu solo había cinco mujeres, y, como única vestimenta, se tapaban púdicamente los genitales con hojas de plátano.



John Launois, *El milagro del fuego*. Del reportaje publicado en *National Geographie*, agosto 1972.

La primera mención pública de la existencia de los tasaday apareció en el *Daily Mirror* el 8 de julio de 1971. Pero el gran impacto llegaría con la publicación de un extenso reportaje en el *National Geographic* de agosto de 1972; un poco antes, en diciembre de 1971, el grupo editorial de esta misma revista ya había producido un documental, emitido por televisión. La conmoción que se produjo en la comunidad científica fue mayúscula y los medios de comunicación se encargaron de contagiar el entusiasmo al gran público. Esta vez no se trataba de soldados japoneses, no se sabe si grandes mentecatos o grandes héroes, que ignorando la rendición de su país se habían pasado tres décadas escondidos en la selva, y que un buen día, en el límite de su resistencia o de la casualidad, abandonaron su escondite para convertirse en curiosidades mediáticas. Esta vez era mucho más espectacular: se podía decir que se habían encontrado aborígenes equivalentes al hombre de Cromagnon. Los historiadores, antropólogos, arqueólogos, sociólogos, etc. se frotaban las manos de satisfacción: ya no sería necesario interpretar vestigios y aventurar explicaciones especulativas sobre la vida de nuestros ancestros; bastaba con visitar a los tasaday, observar y eventualmente preguntar.

Bajo la amenaza de un previsible alud de investigadores y con la misión de preservar aquella riqueza etnográfica viviente, se creó el Panamin, una agencia gubernamental dedicada a la protección de las minorías étnicas, cuya dirección fue asumida por Elizalde. Además, se obtuvo por parte del presidente del país, Ferdinand Marcos, la declaración de una zona de unas veinte mil hectáreas como reserva protegida para uso exclusivo de los tasaday. El acceso al parque natural estaba absolutamente restringido y solo se permitía el paso en contadas excepciones a pequeños equipos de periodistas y estudiosos, que tenían que ser transportados en helicópteros y desembarcados sobre ínfimas plataformas construidas sobre las copas de los árboles. Poco a poco las cadenas de televisión y las revistas ilustradas fueron difundiendo imágenes de la idílica vida de los tasaday. El mundo occidental, en plena efervescencia de los *hippies* y al albor de los movimientos ecologistas, cristalizaba en los tasaday la utopía del retorno a la naturaleza y de armonía con el entorno que tanto habían alabado Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau y Walt Whitman, de los que *National Geographic* se consideraba heredera espiritual. En los sucesivos reportajes ofrecidos por esta publicación apreciamos imágenes llenas de esta exaltación romántica de la naturaleza salvaje; en la portada del mes de agosto de 1972 se nos presentaba a un muchacho que trepaba por una liana como un mono: un cromo genuino de *El libro de la selva*, el joven Mowgli en una demostración de destreza…

Los tasaday se convirtieron en una atracción a escala planetaria y las peregrinaciones a sus grutas empezaron a incluir gente famosa aguijoneada por la curiosidad, como la actriz Gina Lollobrigida. Pero tarde o temprano todas las atracciones pierden su actualidad y, al cabo de los años la gente también se fue olvidando de la existencia de aquellos hombres de las cavernas. La pérdida de vigencia del tema, así como las tensiones políticas que vivía el país —en febrero de 1986 Cory Aquino, viuda del asesinado líder demócrata Ninoy Aquino, tomaba el poder, y Marcos se veía forzado al exilio—, hicieron que el Panamin bajara la guardia. De esta manera en marzo de 1986 el periodista filipino Joey Lozano y el antropólogo suizo Dr. Oswald Iten consiguieron penetrar en la reserva sin el permiso de rigor. Y, ¿qué encontraron? Pues encontraron a los miembros de la tribu viviendo tranquilamente en una casa alejada apenas un kilómetro de las cuevas, vistiendo camisas y

pantalones convencionales. Sonrío maliciosamente pensando que hubiera sido fantástico «pescarlos» *in fraganti* bebiendo Coca-Cola y escuchando el último *hit* de Michael Jackson. Recuperados de la sorpresa de aquella visita ilegal e imprevista, los falsos aborígenes reconocieron que todo había sido un montaje y que fue Elizalde quien les había obligado a actuar.

¿Cuáles eran las razones que impulsaron a esta extraordinaria impostura? Probablemente se trataba de una operación de propaganda dirigida a la opinión pública internacional. En un momento de represión de las libertades y de persecución de la oposición democrática.

Marcos se dio cuenta del impacto positivo que significaría desviar la atención hacia la salvaguarda de una minoría étnica en peligro de extinción. No solo constituía una inteligente cortina de humo tras la que se escondía la cara sucia de la tiranía, sino que, invirtiendo los términos, el régimen pasaba a presentarse como el gran protector de los derechos de las minorías. Los estrategas del *marketing* presidencial lanzaban asimismo un mensaje paternalista a la población del interior: si tanta era la preocupación por dos docenas de indígenas perdidos en la selva, ¿qué no se haría por los ciudadanos que pagan impuestos y gracias a los cuales se mantiene tan esplendorosamente la clase dirigente en el poder?

TEOREMA DEL PATO

La clave de todo este engaño no radicaba en unos buenos actores. De hecho ni siquiera se trataba de «actores» sino de indígenas de una tribu próxima que habían cambiado su vestimenta habitual por un convincente «taparrabos» de hojas. El éxito se basaba en la imagen. Las fotografías y las filmaciones permitían difundir las excelencias de los tasaday en compensación a la imposibilidad de la experiencia directa, pero lo hacían facilitando un control absoluto de la información y, sobre todo, dotándola de toda credibilidad. Tal vez sea ésta la principal cualidad de la imagen tecnológica en el orden de la epistemología: imponer un sentido. Cuando la imagen tiene un origen tecnológico, como la fotografía y el cine, tiende a vencer muchos prejuicios y mucha reticencia por parte del espectador en general y del espectador dudoso en particular. La tecnología deviene una garantía de objetividad.

Como ejemplo del pragmatismo empírico de los estadounidenses hay una máxima que ha sido muy celebrada y que tiende a enmudecer las voces discordantes de los que buscan tres pies al gato. Dice así: si nos encontramos frente a un animal que parece un pato, que tiene plumas como un pato, que nada como un pato, y que hace «cuac-cuac» como un pato, entonces lo más probable es que, no le demos más vueltas, nos encontremos delante de un pato. Este principio homologador de la evidencia en las apariencias fundamenta buena parte de la práctica de la vida cotidiana, y de hecho la fotografía tiende a ratificarlo generosamente. Pero, si convenimos que es un principio que estadísticamente funciona, y precisamente por eso contribuye a crear una rutina de lectura de la realidad, o al menos,

un espíritu ingenuo y desprevenido, también convendremos que lo más interesante son las excepciones, es decir, los casos en que las expectativas basadas en las apariencias han quedado frustradas. Por ejemplo, hablamos de Jacques Vaucanson, uno de los más famosos constructores de autómatas, que ideó ingenios mecánicos autónomos que hacían de criados y lacayos, y ponían la mesa y servían a los invitados con bandeja los manjares y con delicadas cristalerías las bebidas. El año 1738 Vaucanson exhibió todos sus autómatas en un gran acto público; de todos ellos sobresalió *le canard*, un pato que imitaba la vida orgánica, los latidos y los movimientos de las alas. Las crónicas explican que el efecto ilusorio era tan grande que a cierta distancia el público, reacio a aceptar que estaba frente a la presencia de un simulacro de pato, tenían que pellizcarse para cerciorarse de estar bien despiertos.

Es obvio que se debe entender el episodio de los tasaday como un caso de flagrante manipulación. Pero, qué significa exactamente «manipular», más allá de su sentido etimológico de «operar con las manos». El diccionario da diversas acepciones y la que nos interesa aparece solo en última posición: «Obrar sobre alguien o alguna cosa con manejos fraudulentos, subrepticios, etc.». Esta acepción del término cobró vigencia a partir de los años 60, con la irrupción de los movimientos estudiantiles y de contestación al poder. Tanto los viejos marxistas como los líderes de la nueva izquierda, los filósofos y los estudiosos de la comunicación de masas, desarrollaron un discurso crítico que contenía un nuevo muestrario de conceptos claves, y el de manipulación ocupaba un lugar privilegiado. Pero resulta evidente que nos movemos en el terreno de la ética, de la valoración de unos propósitos que consideramos reprobatorios. La acción de manipular arrastra unas connotaciones peyorativas: consistiría en actuar en beneficio propio y en perjuicio de otros y, además, en hacerlo con deliberación y alevosía.

LA MANIPULACIÓN COMO ESTILO

Más allá del parámetro de sanción moral, a lo largo de la historia de la fotografía la idea de manipulación se ha utilizado de una manera más emparentada con la estética. A menudo la crítica especializada ha contrapuesto las categorías de «fotografía directa» *versus* «fotografía manipulada». En realidad se refería a programas operativos que daban respuestas prácticas a las dos doctrinas del viejo contencioso histórico purismo/pictoralismo. La «fotografía directa» implicaba el acatamiento de unas reglas de juego dentro de los límites de lo que se consideraba la técnica fotográfica ortodoxa, el conjunto de procedimientos conceptualizados como genuinamente fotográficos. Por ejemplo, salir a la calle, encontrarse con un tema interesante, encuadrar y disparar. Implicaba por lo tanto, por un lado, la espontaneidad y la imprevisibilidad de la acción, y, por el otro, el respeto a la visión óptico-mecánica del medio. La «fotografía manipulada», en cambio, suponía la inclusión de

efectos plásticos practicados por otras disciplinas (el dibujo, la pintura, las técnicas de estampación, etc.) y legitimaba cualquier recurso que el fotógrafo quisiera introducir. Donde una privilegiaba lo fortuito y la intuición, la otra lo hacía con la planificación y el control del resultado. Ambas categorías, además, encauzarían, por añadidura, dos corrientes fotográficas generalmente enfrentadas, las prácticas «documentales» y las prácticas «artísticas», términos sumamente equívocos que en el fondo dirimían estrictas cuestiones de estilo.

Cabe añadir immediatamente que si bien estas oposiciones han convenido en algún momento por su carácter clarificador y pedagógico, se trata de conceptos cuya ambigüedad imposibilita una clasificación rigurosa. En efecto, la «fotografía directa» se fundamenta en un modelo de imagen fotográfica que se basa en el cumplimiento de un código semiótico realista. Sus límites son imprecisos y nos abocan a un territorio totalmente vago. Según dicha interpretación, la esencialidad de la fotografía dependería de criterios ideológicos y de teorías de representación, por lo tanto, contingentes y en constante cuestionamiento. Desde el daguerrotipo a la cámara digital, el medio fotográfico ha evolucionado de forma contundente. Pero, aparte de la génesis tecnológica de un producto al que seguimos llamando «fotográfico», también las funciones sociales han cambiado, decantándose la definición hacia uno u otro lugar. Los fotogramas abstractos de László Moholy-Nagy encajaban cuando fueron realizados en la casilla de la «fotografía manipulada»; hoy en cambio nos parecen el paradigma de la «fotografía directa», la quintaesencia de la creación fotográfica más pura: solo un objeto, luz y papel fotográfico, nada en medio, nada que se interponga «manipuladoramente». Por otro lado, la fotografía manipulada se convierte en «manipulada» ¿después de cuántas «manipulaciones»?

MANIPULACIÓN COMO CREACIÓN

En un libro escrito en co-autoría con Joan Costa, *Foto-Diseño* (Ediciones CEAC, Barcelona, 1987), en un capítulo nos ocupamos de indexar las opciones que ofrece el repertorio de la creación en fotografía. La hipótesis proponía que el acto de creación de una imagen fuese entendido como una secuencia de decisiones afectando a la configuración del resultado gráfico final (designación del tema, iluminación, objetivo, filtro, enfoque, diafragma, obturación…). El esquema procedía de un texto clásico *Sobre las posibilidades de creación fotográfica*, publicado en 1965, del teórico, fotógrafo y pedagogo alemán Otto Steinert. En este ensayo Steinert planteaba designar como «elementos de la creación fotográfica» los recursos que los fotógrafos tenemos a nuestro alcance para la elaboración de imágenes. En el proceso de formación de imágenes estos «elementos de creación» se condicionan e interactúan constantemente. En un intento de sintetizar, siempre según Steinert, podrían agruparse alrededor de cinco grandes ejes: la elección del objeto (o motivo) y el

acto de aislarlo de la naturaleza; la visión en perspectiva fotográfica; la visión dentro de la representación foto-óptica; la trasposición en la escala de tonos fotográficos (y en la escala de colores fotográficos); y el aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica.

En el libro mencionado intentábamos detallar de una manera bastante exhaustiva el desglosamiento posible de cada una de estas opciones. Seguidamente analizábamos el tipo de elección a hacer, a menudo abierta a una infinidad de respuestas y con la necesidad de combinar entre ellas la totalidad de las opciones. En consecuencia, la combinatoria resulta realmente infinita. Realizar una fotografía requiere adoptar todas estas decisiones y dotarlas de un contenido expresivo, o sea, construir una retórica. Pero en el límite, la elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de «manipulación»: encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación… La suma de todos estos pasos se concreta en la imagen resultante, una «manipulación» sin paliativos. Crear equivale a manipular, y el mismo término de «fotografía manipulada» constituye una flagrante tautología. La noción de «manipulación» quedaba así rehabilitada, desprovista de intención perversa, pasaba a adoptar un tono ostensiblemente neutro. En definitiva la manipulación se presentaba como una condición *sine qua non* de la creación.

GENEALOGÍA DE LA MANIPULACIÓN

Hasta este momento me he referido exclusivamente a la fotografía como imagen autónoma, como unidad expresiva. Una unidad que puede engarzarse con otras para articular estructuras significativas más complejas. A continuación convendría observar el hecho fotográfico desde una perspectiva más amplia, que abarque todo el proceso de comunicación en el que interviene la fotografía. Intentemos aquí dilucidar los tipos de acciones manipuladoras más genéricas.

En primera instancia tenemos la propia manipulación del mensaje, es decir, del soporte físico de la imagen fotográfica, de la cual ya hemos hablado. En cualquier caso, cuando entendemos la manipulación en el sentido de intentar variar el contenido original de la imagen los procedimientos clásicos por antonomasia son el retoque, el reencuadramiento y el fotomontaje. El retoque comprende una serie de intervenciones en el negativo o en el positivo encaminadas a modificar pequeños detalles (rasgos cosméticos de un rostro, elementos molestos de un paisaje, etc.). Reencuadrar significa cortar o delimitar el espacio visual que damos al espectador. Según el punto de vista y la composición podemos hacer que un auditorio parezca vacío o lleno, o según en qué lado nos situemos, podemos transmitir simpatías hacia los policías o hacia los manifestantes. La tensión entre campo (lo que vemos) y contracampo (lo que nos ha sido vetado) es una forma primaria pero eficaz de controlar la información. Por su lado, el fotomontaje ha constituido una de las prácticas inherentes

de las vanguardias históricas, si bien, en rigor, cabe atribuir su hallazgo e implantación estética a la fotografía artística victoriana. Según la pauta utilizada, los hay de muchos tipos: sobreimpresiones, *sándwich* de negativos, *collage*, etc., hasta llegar a la incorporación de la tecnología digital, que no inventa nada pero que lo hace todo más fácil y más rápido. Conceptualmente hay dos grandes líneas: el fotomontaje narrativo y el simbólico. El narrativo explica una historia, por ejemplo, las composiciones alegóricas de Henry Peach Robinson o Oscar Gustave Rejlander; el simbólico contrapone dialécticamente enunciados icónicos con una fuerte carga significativa, por ejemplo los de John Heartfield o de Josep Renau.

Convendría hacer un inciso aquí para dejar claro que el fotomontaje no es necesariamente una herramienta de tergiversación como a menudo se cree. Manuel Sendón, conocedor de la historia de la fotografía gallega, refiere el caso de los retratos de grupos familiares tradicionalmente colocadas en un lugar de honor, como la repisa de la chimenea. Como en Galicia muchos parientes habían emigrado y era imposible reunirlos a todos delante de la cámara, se solía recurrir al fotomontaje. El fotógrafo tomaba el retrato colectivo del conjunto de miembros de la familia disponibles y el resto enviaba su retrato separadamente, que era integrado a la composición del grupo. Esta imagen ya había sido concebida dejando los espacios vacíos *ad hoc*. La fotografía resultante (fotomontaje o no, ¿qué más daba?) reafirmaba las ataduras y la unidad simbólica de la familia, pasando por alto la pequeña vicisitud de que unos vivieran en Lugo y los otros en Buenos Aires o Caracas. Constituían una familia como Dios manda y allí estaba el retrato de todos juntos como una orgullosa certificación de existencia y como un legado para los descendientes. Parodiando a Jorge Luis Borges en el cuento *Emma Zunz*, la situación era falsa pero se imponía fácilmente porque sustancialmente era cierta: auténticos eran los protagonistas, auténtica era la familia, auténticos los lazos entre unos y otros; de la fotografía solo eran falsas las circunstancias.

La segunda instancia corresponde a la manipulación del objeto. Representa un *modus operandi* más sutil, que trasciende el simple bricolaje del fotomontaje. Aquí puede tratarse de la construcción de ficticios, es decir, de simulacros que suplantan otros objetos (como los dobles cinematográficos, que son la sustitución de una sustitución), o de escenas más sofisticadas como serían las «reconstrucciones» que hacen muchos programas televisivos y que han sido objeto de fuertes polémicas. En italiano se diría: «*Se non e vero, e ben trovato*». El cine y la fotografía han sido los que verdaderamente han abonado el terreno. Maquetas de paisajes, de ciudades, de naves espaciales o de lo que sea ahorran muchas horas de trucaje de laboratorio y permiten conseguir una mayor calidad gráfica. En mi serie *Herbarium* (1982-1985) ofrecía una colección de pseudoplantas, de especies botánicas inexistentes, fruto de la imaginación y no de la biología. Los híbridos presentados no eran la consecuencia de una manipulación en la transmisión de la información genética sino de la información fotográfica: los elementos frente al objetivo eran pequeñas esculturas efímeras construidas a base de detritus industriales; no había nada de ogánico en ellas y no obstante ésta hubiera sido la convicción de los profanos.

La tercera instancia de la manipulación afecta al contexto, a la plataforma institucional en la que la imagen adquiere su sentido. Recordemos a Marshall McLuhan: el medio es el mensaje. Se trataría aquí de incidir en el contexto, a la manera de los *ready-made* de los dadaístas, para alterar la naturaleza del mensaje. Los *mass-media* nos suministran infinidad de ejemplos. En la guerra del

Golfo casi todas las cadenas de televisión ofrecieron las imágenes de un ave, un cormorán, con el plumaje cubierto de petróleo. Sadam Hussein había ordenado incendiar los pozos petrolíferos de Kuwait y esa imagen simbolizaba el desastre más que ninguna otra. Pero resultaba que aquel cormorán había sido filmado con ocasión de la catástrofe ecológica provocada por el barco Exxon Valdez en las costas de Alaska y no tenía ninguna relación con el conflicto de Oriente Medio. Tanto daba, se ajustaba a las necesidades informativas y funcionaba la mar de bien, *se non e vero, e ben trovato*. Otro caso: durante la guerra Irán-Irak, un conflicto también caracterizado por la falta de imágenes y la reaparición de la censura militar, dos periodistas franceses, Serge Daney y Christian Caujolle, realizaron un experimento: publicaron en el periódico *Liberation* dos fotografías casi idénticas, una al lado de otra. Una pertenecía a un reportaje de la batalla de Verdun durante la Primera Guerra Mundial, y la otra, realmente había sido tomada en el transcurso de la guerra entre los dos países islámicos. Las trincheras, el aspecto de los pobres soldados, desaliñados y sin afeitar, profundamente agotados, la estructura icónica de las dos imágenes era casi idéntica, las dos respondían fidedignamente a las expectativas de los lectores, que no advirtieron ninguna anomalía. No hacía falta, pues, enviar reporteros; bastaba con mandar a alguien a desempolvar los archivos. No necesitamos fotoperiodismo de actualidad; hay suficiente con los estereotipos gráficos que respondan a un índice de modelos de noticias.

LAS CIENCIAS DE LA FALSIFICACIÓN

Desearía que se me permitiese ilustrar también este tercer tipo de manipulación, relativa al contexto de las imágenes, con un proyecto personal que se inscribe en lo que podríamos llamar estrategias artísticas de contrainformación. Como indicaba al inicio, mi obra gira en torno a la representación de la naturaleza, la ciencia, la veracidad y la ambigüedad. Reuniendo estos ingredientes, parece lógico que los trabajos que hago tengan un soporte eminentemente fotográfico: la cámara se nos impone como un dispositivo generador de evidencias. El proyecto en cuestión mantiene un cierto paralelismo con el caso tasaday, e ironiza la metodología de la antropología; fue concebido y presentado por primera vez en Rochester en julio de 1993 en el marco del festival *Montage*, dedicado a las artes y a las nuevas tecnologías, con una atención especial hacia manifestaciones que reflexionaban sobre las nociones de conocimiento, memoria e historia.

Durante los últimos años, la parte más significativa de mi trabajo ha consistido en fabricar diferentes presentaciones que parodian la retórica expositiva de los museos y de las instituciones científicas, alrededor de disciplinas como la botánica, la zoología, la historia, la antropología o la astronomía. Fundamentalmente se trata, por un lado, de falsificar «documentos» y, por lo tanto, de incidir en los procesos culturales que ungen de verdad determinados objetos y en los mecanismos

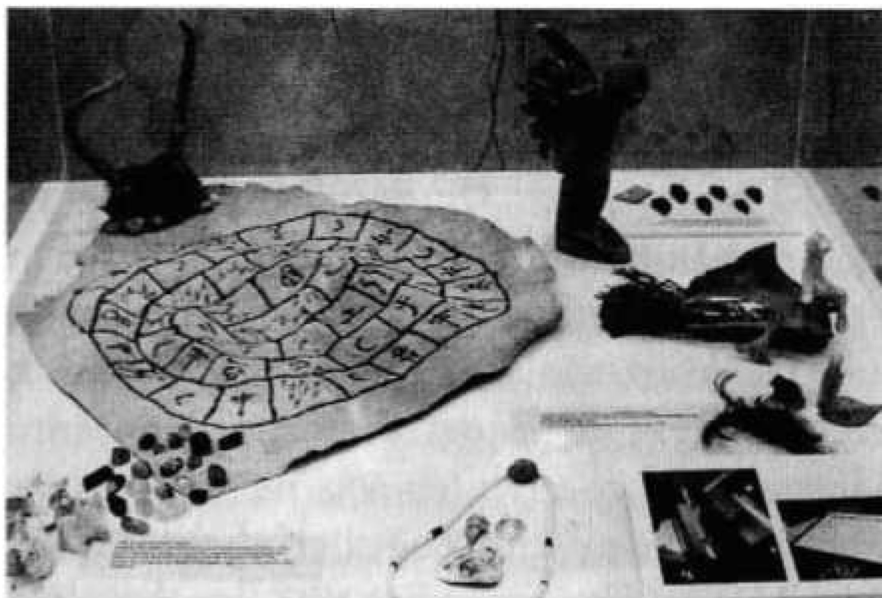
autentificadores de que se sirven (por ejemplo, el referido anteriormente de la fotografía como prueba presuntamente objetiva); y por otro lado, incidir críticamente sobre la supuesta autoridad institucional del museo, que en su condición de santuario del saber llega a arrogarse el ministerio en exclusiva de la verdad.

El episodio de los tasaday me dio mucho que pensar. Era obvio que se había montado un gran circo, pero ¿no hay en el origen de toda ciencia unos principios (históricos, culturales, ideológicos, etc.) que condicionan los resultados posteriores? La presentación de las premisas fundacionales de cualquier disciplina como absolutas e inamovibles, ¿no constituyen también un fraude? La antropología, por ejemplo, no es sino la búsqueda del otro para encontrarse a sí mismo; o el estudio de pueblos «salvajes» para poder afirmar nuestra propia civilización. Con algunas de estas ideas rondando en la cabeza, en Rochester quise preparar un proyecto que involucrara diferentes aspectos históricos de la región y de las creencias de sus antiguos habitantes. Para este fin inventé el siguiente hilo argumental; los *retseh-cor* (que equivale a Rochester leído al revés) eran un pueblo instalado al sur del Gran Lago, hasta que a mediados del siglo XVII desapareció aniquilado en las guerras contra las tribus vecinas y contra los ejércitos coloniales. Los *retseh-cor*, desarrollaron un refinado nivel de civilización como lo demuestran las pinturas y petroglifos encontrados en las excavaciones de Smashed Toe Creek. De su rica mitología destaca la figura del Frishkin-Gargamel-Cor, un extraño monstruo que vagaba por las zonas pantanosas. Pero las investigaciones posteriores de un veterinario francés, el Dr. Gaston Ducroquet, confirmó que efectivamente existía un animal híbrido, llamado popularmente cocatrix (o *Porcatrix Autosite* en su denominación científica), y que se correspondía con exactitud con la morfología descrita por los *retseh-cor*. Con los materiales que ilustraban esta historia, el RIPA (Rochester Institute of Prospective Anthropology) —obviamente también inventado — asumía la autoría de una exposición monográfica sobre el tema.

Esta exposición, por lo tanto, no aparecía como una iniciativa artística sino como una simple muestra de divulgación científica como tantas otras que podía el visitante encontrar en la ciudad. Pero en su trasfondo se pretendía confrontar al espectador con su propio nivel de credibilidad. La muestra incluía fotografías de las excavaciones arqueológicas donde en su momento estuvieron asentados los *retseh-cor*, fotografías de restos pictóricos y escultóricos, dibujos de artistas *retseh-cor* anónimos sobre cuero o cortezas de árboles, cartas manuscritas y croquis de antiguos exploradores, fotografías y radiografías del cocatrix, una banda sonora con los bramidos del animal, diferentes paneles explicativos, un vídeo y una vitrina con muestras de artesanía *retseh-cor*. El vídeo ilustraba la búsqueda del Dr. Ducroquet y mostraba durante unos breves instantes el cocatrix en acción, resuelto con una elemental animación digital que quería brindar homenaje a Georges Méliès. Los utensilios que llenaban la vitrina eran en realidad pequeños objetos encontrados en la calle, *souvenirs* comprados en las mismas tiendas de los museos locales o artículos diversos obtenidos en los rastros y mercadillos de segunda mano de los suburbios de Rochester.

La instalación se presentó en el amplio espacio interior de unas grandes galerías comerciales, que paradójicamente estaba presidido por un tótem monumental (encargado por la dirección del centro a un artista nativo para determinada conmemoración). Como apropiación adicional del entorno, un rótulo indicaba: «Debido a nuestra limitación del espacio, el tótem *retseh-cor* ha sido colocado al otro extremo de la sala». Así mismo había cerca una tienda de quincalla *kitsch* y falsa

artesanía, y también en este caso otro rótulo indicaba: «No deje de visitar la tienda del RIPA situada…».





Joan Fontcuberta, foto-instalación *Retseh-cor*,
Rochester 1993



Joan Fontcuberta, foto-instalación *Retseh-cor*,
Rochester 1993

Para dar más verosimilitud al montaje, mi nombre no aparecía en ningún lado como autor de la instalación. Aparentemente, el organizador de la «muestra» era el propio RIPA, también se colgó una placa con la lista de patrones y *trustees* tal y como suelen hacer estas instituciones, así como una lista de agradecimientos a personas y entidades colaboradoras (éste era el único lugar, al lado de algunos nombres inventados, donde sí aparecía mi nombre, así como el de las personas que realmente me habían facilitado algún tipo de ayuda).

Para fortalecer el convencimiento general de la autoría del RIPA, publiqué un folleto sobre los *retseh-cor*, que se distribuía gratuitamente como programa de mano de la exposición y que, de hecho, constituía uno de sus elementos primordiales. Mis primeros pasos en Rochester se habían encaminado justamente a visitar varios museos locales, tomando buena nota de sus publicaciones y reteniendo ejemplos del estilo tanto de su diseño gráfico como de la redacción de sus enunciados. El folleto del RIPA tenía así el mismo formato, calidad de impresión, estructura gráfica, etc., que el material similar editado por los otros museos. Incluso, siguiendo esta imitación, incorporaba un cupón para permitir a los interesados hacerse socios y disfrutar de grandes ventajas (que algunos inocentes visitantes rellenaron y me remitieron).

El lenguaje, tanto en los paneles de texto colgados en la instalación como en el folleto y en el catálogo general, merecieron mucha atención, no solo en la imitación del estilo institucional —con sus frases tópicas y su tono pomposo— sino también en la ambigüedad deliberada respecto a la historia de los *retseh-cor*. En ningún lugar se mencionaba Rochester, ni se hacía referencia a una localización concreta; todos los nombres propios de los personajes así como los topónimos eran inventados, pero siempre guardando cierta similitud fonética con las denominaciones originales. Por otro lado, la narración se aprovechaba en ocasiones del andamiaje argumental de algunas leyendas aborígenes auténticas, a pesar de que nunca se apelaba a los *retseh-cor* como «indios», «nativos» u otros términos convencionalizados y con fuertes connotaciones políticas como *Native-American* o *First Nations*. No me guiaba tanto el afán de rehuir los tintes ideológicos inherentes en esos términos lingüísticos y aparentar un respeto «políticamente correcto» hacia una minoría (de la cual, no hace falta decirlo, me sentía profundamente respetuoso), sino sobre todo para propiciar que el público proyectase su bagaje cultural, sus propios prejuicios y su propia memoria colectiva sobre una pantalla que era un texto del que emergían estímulos claves: unas pistas falsas.

En definitiva, todos los elementos pretendían confrontar al espectador con sus rutinas y automatismos de interpretación de la realidad, y con el pobre espíritu crítico con que habitualmente tienen lugar estos procesos. El trabajo aspiraba, en una palabra, a instaurar la duda razonable. Entonces el objeto de la práctica artística resultaba doble: dar una cierta visión personal del mundo, o sea, comunicar una experiencia de conocimiento, pero también alertar de las trampas en que se puede incurrir en la adquisición y transmisión de este conocimiento. Hace falta que el espectador llegue a comprender que fotografías, sonidos y textos son mensajes ambiguos el sentido final de los cuales solo depende de la plataforma cultural, social, institucional o política en la que se encuentran insertos. Esta ambigüedad, esta indefinición del sentido, es justamente lo que permite el juego de la manipulación. La mirada del espectador recrea siempre la significación, pero esta mirada puede ser orientada en cualquier dirección. Mal que nos pese, la objetividad no existe; pero ¿es posible jugar limpio?

Que una nutrida parte del público que visitó la exposición de los *retseh-cor* dejase la sala confundido o engañado no es alentador pero justifica este tipo de acciones artísticas, por testimoniales que puedan parecer. Evidencia también que en el juego de la información hay estafadores delante de una audiencia crédula. A menudo incluso los estafadores no son ni mucho menos conscientes de serlo; a menudo se estafa con la más beatífica voluntad en numerosos ámbitos por los que discurre nuestra vida: en la familia, en el colegio, en la iglesia, en el trabajo, en el sindicato, en los media… Porque estafar significa decidir por los demás, esconder la diversidad de opciones de qué se dispone. «Gobernar significa hacer creer», escribe Régis Debray. Hacer creer consiste, pues, en controlar los mecanismos de manipulación (de creación). La conciencia adulta, madura y democrática debería ser capaz de corresponder con el mismo grado de dialéctica.

Verdades, ficciones y dudas razonables



Josep Renau, *Peace is with them*, 1956

«El arte es una mentira que nos permite decir la verdad».
Picasso

EL FANTASMA DE LA VERDAD

El 26 de abril de 1937 la aviación nazi arrasaba Guernica. La acción carecía de valor estratégico alguno para el desarrollo de la contienda: se trataba de una pura ostentación del poder destructor del aparato militar fascista contra una población indefensa. Poco después, el 18 de julio, en el primer aniversario del golpe de mano que había significado el inicio de la guerra civil, el general Francisco Franco concedía una entrevista al periódico *ABC* de Sevilla. Al finalizar, el general le dijo al periodista: «Le voy a enseñar a usted unas fotografías de Guernica». El periodista las describe como «unos tirajes magníficos, positivados sobre papel satinado, que reproducen las ruinas de una ciudad totalmente destruida por la metralla y la dinamita: casas hundidas, avenidas enteras destrozadas, montones informes de hierros, piedras y maderas». «Es horrible, mi general», exclama el entrevistador. «Horrible, sí —responde Franco—. A veces las necesidades de una guerra o de una represión pueden conducir a tales horrores. Esta consideración es una de las razones que me han movido a no utilizar estas fotos que me enviaron hace unos días. Porque fíjese usted: no son de Guernica…». Acto seguido muestra los pies de foto auténticos de esas imágenes que Franco tiene en la mano. Efectivamente, no corresponden a Guernica sino a otra ciudad situada a miles de kilómetros de España. Franco no añade ningún comentario: la demostración ha terminado. Y el periodista liquida la entrevista aventurando «lo bien que quedarían esas maravillosas fotografías, por ejemplo, en la primera plana del *Daily Express*».

Es fácil adivinar la expresión de perplejidad del periodista y la sonrisa cínica del general. Acomodados en el mito de la objetividad, la fotografía no solo ha permitido el engaño sino que lo ha facilitado. Franco no pretendía contraponer la barbarie de «los otros» para justificar su propia barbarie. Su estrategia no se basaba en demostrar (con pruebas, con fotografías) que todos los bandos cometen atrocidades y que por tanto sus propias acciones estaban justificadas. Consistía, en cambio, y con ello elaboraba una particular contribución a la teoría fotográfica, en negar la posibilidad del documento: todo es propaganda. Las fotografías no se encargan de corroborar nuestra verdad o de asentar nuestro discurso sino exclusivamente de cuestionar las hipótesis en que otros puedan fundamentar su verdad. Aquellas magníficas fotografías sobre papel satinado tan alabadas por el periodista nos decían bien poco sobre la situación original a la que aludían; huérfanas de un anclaje informativo más preciso que ellas mismas eran incapaces de generar, delataban dramáticamente la promiscuidad de sus significados. La fotografía se limita a describir el envoltorio

y su cometido es por tanto la forma. Nos seduce por la proximidad de lo real, nos infunde la sensación de poner la verdad al alcance de nuestros dedos… para terminar arrojándonos un jarro de agua fría a la cabeza.

La sublevación franquista había sorprendido a Picasso en una fase de aproximación al surrealismo. Con frecuentes contenidos simbólicos tomados de la mitología mediterránea, su producción durante esa etapa se debatía entre el sueño y la realidad. Pero la tragedia de Guernica lo impacto tan profundamente que se convirtió en el detonante moral que le habría de proveer el tema para la obra que muchos críticos consideran la pintura más importante de nuestro siglo: el mural para el pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937. Escasos días después del bombardeo, el 1 de mayo, Picasso empezó a trazar los primeros bocetos. La expresividad y el patetismo harían de esta imagen el símbolo de la lucha fratricida de un pueblo y unlversalizarían el sufrimiento de la pequeña ciudad mártir.

Picasso, no obstante, no fue un testigo presencial del bombardeo. ¿Se enteró por la prensa? ¿Se lo contaron sus amigos? ¿Recibió una información veraz e imparcial? Tal vez esas cuestiones resulten ahora detalles nimios. ¿Acaso no ha hecho más por divulgar y fijar en la historia el holocausto de Guernica el cuadro de Picasso que todas las fotografías —auténticas y falsas— a la vez? En un «documento», ¿importa el propósito que lo originó o el efecto ejercido? ¿Importa su *estatus* estético en tanto que evidencia o la función social que se le asigna? Erigido en monumento contra el olvido, el *Guernica* se resiste a ser solo una pintura. La historia, indicaba Michel Foucault, transforma el monumento en documento; pero no siempre es cierto: a menudo monumento y documento se sitúan en una vía de doble dirección.

Estas cuestiones alrededor de la ontología del documento son precisamente las que suscitan ciertas prácticas fotográficas que incorporan los recursos de la tecnología digital en su metodología de trabajo. Observemos la obra de Pedro Meyer titulada *Verdades y ficciones*, publicada por *Aperture* en su formato de libro y por *Voyager* como CD-ROM. En su aspecto temático, esta serie de imágenes muestra la contraposición de dos culturas, sus contradicciones, el conflicto irresoluble entre el Norte y el Sur: por un lado, Estados Unidos percibidos como paradigma de la abundancia y del bienestar material; por el otro, México, a través de la gente mixteca del estado de Oaxaca, con sus carencias no suplidas por su colorida espiritualidad y sus exuberancias ancestrales.

Pero lo más remarcable es que este trabajo apunta algunos de los síntomas que indican una nueva consciencia documental. Una consciencia que a pesar de proclamarse rabiosamente documental es capaz, no obstante, de librarse de la normativa deontológica y del *modus operandi* que han venido definiendo los sucesivos modelos documentalistas. El uso de la tecnología digital y sus extensas posibilidades de alterar la imagen (modificando el color, acentuando el contraste o la textura, integrando fragmentos de diferentes procedencias) escandalizará a los fundamentalistas del documentalismo tradicional. Ante la trayectoria de Meyer cabe ciertamente preguntarse: ¿por qué un autor que ha profesado durante más de veinte años el culto más estricto a la fotografía directa se convierte de repente a la religión opuesta? En la historia de las ideas, sean éstas religiosas, científicas o políticas, este tipo de fenómeno no es raro y suele marcar un movimiento revolucionario. Por lo general los protagonistas de la crisis se defienden presentándose como los verdaderos herederos de la verdad y el dogma, se base éste en la fe o en la razón. Ellos permanecen

fieles a los orígenes; es el mundo exterior lo que cambia, los otros los apóstatas. La esencia de la doctrina permanece inalterable; simplemente hay que aplicar esta doctrina de un modo acorde a las nuevas circunstancias.



Pedro Meyer, *Trabajadores mexicanos emigrados*,
en una autopista de California, 1986-1990

La fotografía se halla inmersa en su propia revolución y sus artífices responden de un modo parecido y previsible. Meyer afirma que él sigue considerándose a sí mismo un fotógrafo documental para quien la interpretación de la realidad sigue representando el objetivo prioritario. Solo han evolucionado sus herramientas de trabajo enriqueciendo, en consecuencia, su vocabulario. Pero, insiste, sus intenciones expresivas no han cambiado y son coherentes con sus presupuestos anteriores; simplemente puede haber variado la estrategia. Quizás, en el fondo, lo que Meyer quiere es escapar del azar inherente a la fotografía que conduce, como en el caso de las falsas tomas de Guernica, a la ambigüedad, cuando no a la tergiversación más estrepitosa.

La conclusión es que, como en la obra maestra de Picasso, para impedir el equívoco y dejar huella indeleble en la memoria de los hombres, son lícitos todos los recursos que una tecnología actual pone a nuestro alcance. Si lo que nos interesa es el contenido, no tenemos nada que reprochar a este razonamiento. Otra cosa sería cuestionar si la fotografía digital es todavía «fotografía». Si a la fotografía en movimiento la llamamos «cine», bien podría suceder que a la fotografía cuya estructura formativa más íntima ha sido sustituida por un soporte numérico la llamáramos de otro modo, aunque de momento aún no se nos haya ocurrido el término apropiado. Podríamos pensar que esta cuestión nos remite a la vieja disyuntiva entre medios y fines, pero lo cierto es que va mucho más allá, hasta llegar a afectar a los cimientos ontológicos. Lo que en el fondo sí estamos debatiendo es cómo definir la naturaleza de un determinado medio, a qué criterios atenerse. Tradicionalmente nos basamos en su proceso tecnológico, un paquete de procedimientos que conducen a un determinado estatuto icónico. Pero también la función contribuye a moldear esta naturaleza. La fotografía nació como consecuencia de una determinada cultura visual a la que ella misma contribuyó a fortalecer e imponer. A la postre la historia ha terminado por convertir esta cultura fotográfica en un marco en el que el medio fotográfico original no ocupa más que una pequeña parcela. Podríamos convenir por tanto que todos los productos de esta cultura fotográfica son «fotográficos», son facetas, a veces complementarias y a veces contradictorias, de lo que antaño llamábamos tranquilamente «fotografía», es decir, un dispositivo encargado de poner orden y dar sentido a nuestra experiencia visual.

Los ordenadores, como las cámaras, se han revelado también como dispositivos tecnológicos productores de sentido. Es más: se han convertido en prótesis de nuestras capacidades de mirar y pensar. La superposición de sus funciones origina un tándem que poco a poco va haciéndose irreversible en su aplicación a numerosas esferas de la vida cotidiana. En el ámbito de los artistas que se sirven de la imagen de procedencia fotográfica alterada digitalmente se podría citar a Jeff Wall, Thomas Ruff y Yasumasa Morimura, por poner tres ejemplos de orígenes continentales distintos. En la obra de éstos y de muchos otros artistas la colaboración del ordenador, aunque obvia y reconocida, queda disimulada, incrustada en la «naturalidad» del proceso. Para ellos se trata de un recurso que facilita la solución de un determinado problema. Un accesorio más, como un teleobjetivo o un filtro (que también intervienen en la visión de la cámara alejándola de la visión habitual del ojo desnudo). Autores como Warren Neidich, Keith Cottingham, Matthias Wahner, Pedro Meyer y otros, por contra, hacen de la simbiosis con el ordenador un punto neurálgico de su propuesta conceptual.

DE LA HUELLA METÁLICA A LA HUELLA DIGITAL

Ocupémonos de nuevo de reflexionar críticamente sobre la naturaleza del medio fotográfico y detengámonos en su mutación desde su origen fotoquímico hasta su estadio electrónico. Tradicionalmente la fotografía se entendió como el resultado de una corriente de pensamiento que presuponía que la observación directa de la naturaleza y el rigor y precisión de la ciencia proporcionaban el único acceso a un conocimiento fiable del mundo físico.

De hecho la fotografía nació como la culminación de un «instinto»: la imitación, la obsesión por re-presentar la naturaleza (como estrategia de comprensión) que encontramos una y otra vez, desde las pinturas en las cuevas prehistóricas a los sofisticados procedimientos tecnológicos actuales. Podemos referirnos al realismo en tanto que ideología de representación o como un movimiento en las artes y humanidades, pero desde la perspectiva de la sociología y de la antropología, convengamos que la vocación realista obedece a una especie de pulsion refleja, o que el realismo es un registro impreso en la memoria hereditaria de la humanidad.

Los ordenadores, que nacen en el seno de otra racionalidad, más especulativa y no lineal, también aparecieron como la culminación de otro instinto: el de procesar información, es decir, el de almacenar, ordenar y evaluar datos (condición indispensable para el entendimiento). Ambos instintos satisfacen una amplia variedad de necesidades, desde necesidades místicas (religiosas, artísticas…) hasta necesidades prácticas (económicas, políticas…). Que las cámaras procesen información analógica y los ordenadores información digital no es tan relevante como el hecho de que intersecten estos dos aspectos de la actividad inteligente. En una composición titulada *Walking Billboard* (Nueva York, 1987/1993) Meyer ilustra con humor esta idea: un personaje cuya cabeza se ve coronada con la grotesca prótesis de una cámara y un ordenador, alusión clara a la hibridación del nuevo pensamiento visual.

La introducción de mejoras tecnológicas anteriores en los sistemas fotográficos (automatismos electrónicos, soportes magnéticos, teletransmisiones, etc.) no afectó sustancialmente a la naturaleza de la fotografía ni a la de sus valores satélites. Incluso la metamorfosis del grano de plata en pixel tampoco es crucial, siempre y cuando en la génesis del registro fotográfico intervenga la cámara como dispositivo de captación. Recordemos que también en los medios impresos el grano de plata ha sido sustituido por el punto de la trama fotomecánica. La cámara garantiza aún una gran dosis de lo que Charles S. Peirce llamó indicialidad: la huella metálica de la fotografía primigenia se transforma en huella digital, pero en huella al fin y al cabo. Aunque no estemos hablando todavía de imagen totalmente sintética, el binomio ordenador + fotografía, en lo que supone de posproducción, o sea, en tanto que poderoso laboratorio electrónico, involucra factores demasiado decisivos para mantener indemnes nuestras convenciones. Se podrían prever unos efectos inmediatos fácilmente resumibles en tres apartados:

- El uso de *software* de tratamiento de imagen (Photoshop, PhotoStyler, Pictor Publisher, Live Picture, etc.) que sustituiría la técnica del aerógrafo y del fotomontaje. Su divulgación y asimilación entre un público profano terminaría con el mito de la objetividad fotográfica (no

tanto por la técnica de manipulación informática en sí como por la brutalidad con que se impondría la facilidad de esta manipulación): desacreditada la fotografía como testigo fiable, la credibilidad ya no descansaría en las cualidades intrínsecas de la tecnología, sino en el fotógrafo como autor. La irrupción de la tecnología digital no solo ha mostrado que la fotografía era un medio primitivo sino también degenerado.

- El aprovechamiento de los «ruidos» o «parásitos» generados por el interface entre la cámara (analógicos) y el ordenador (digitales, sintéticos, virtuales). Es lo que se ha dado en llamar «infografismo», es decir, un surtido de efectos gráficos, cinéticos y también acústicos, independientes de un referente externo al sistema y por tanto genuinamente producidos por la tecnología digital. La precocidad de la misma tecnología y la falta de madurez del nuevo medio en sí favorece que tanto investigadores neófitos como artistas escasamente autocríticos queden fascinados por un mero efectismo gratuito, por la espectacularidad de unos recursos todavía vacíos de contenido.
- La interactividad (o, si se prefiere, la «creatividad compartida»), rápida y fácil, entre artistas, obras y público. El artista deja de ofrecernos una obra petrificada, fósil, para, en cambio, facilitar un diálogo abierto con el espectador que participa y comparte la dinámica creativa. Todo ello posterga un autoritario, obsoleto, concepto de autoría, democratiza la información y la experiencia artística, e incrementa la empatía. Los trabajos de numerosos fotógrafos contemporáneos realizados sobre soporte CD-ROM o volcados sobre Internet se alinearían en esta dirección, al tiempo que ejemplifican la confluencia de diversos medios de expresión en una única plataforma multifacética.

DE LA FORMA DE LA EVIDENCIA A LA FORMA DE LA OPINIÓN

¿Desnaturalizan estos efectos la esencia del trabajo documental? Solo una concepción miope de lo que entendemos por «documento» nos llevaría a una respuesta afirmativa. Pero conviene de todas formas indagar con mayor detalle esa concepción. La enciclopedia, publicada bajo la tutela del International Center of Photography de Nueva York en 1984, inmediatamente después de conceder que cualquier fotografía, «incluso la ficticia o la manipulada» contiene valores documentales, nos ofrece esta perla: «Se consideran fotografías documentales aquellas en las que los sucesos frente a la cámara *han sido alterados lo menos posible* en comparación a lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo. A este fin, los grandes fotógrafos documentales han desarrollado

diversos enfoques y estilos personales de comportamiento durante el trabajo que les permite estar presentes en la escena que están fotografiando *influyendo en ella mínimamente*» (subrayados del autor). Aunque se pretenda más práctica que teórica, esta definición debe parecernos ingenua por su imprecisión pero absolutamente explícita en cuanto a clarificar que no estamos hablando de categorías estéticas o epistemológicas, sino de un credo, de un *corpus* programático que compete a la ética, y que por tanto sanciona moralmente las opciones que se consideran virtuosas y señala aquellas que se consideran pecaminosas.

De ahí deriva, como una consecuencia subsidiaria, el encuentro con una estética que refuerce, o que por lo menos no interfiera, la apariencia de autenticidad del contenido. Algunos de sus profetas preconizarán la frontalidad de la cámara respecto al sujeto para purificar el alma de cualquier veleidad subjetivista. Otros impondrán la penitencia de las luces difusas, sin sombras concupiscentes, y limitarán el cromatismo a un ascético blanco y negro, o la visión a una única lente lo más cercana a la propia perspectiva ocular. Para evitar tentaciones inconfesables se exigirá un respeto escrupuloso al encuadre original y al formato completo del negativo, que como definitiva profesión de fe debe evidenciarse con la inclusión de sus bordes en el positivo.

Más allá de la caricatura, hoy esta férrea disciplina se nos antoja un ejercicio de estilo, una gimnasia estética, y una loable habilidad artesanal, no exenta de un cierto interés exótico, pero que formalizada en tanto que *corpus* doctrinal resulta peligrosamente represora de la libertad de creación. Dicho en otros términos, podemos caer en el peligro de reducir el documentalismo a una noción de estilo. Como Trinh T. Minh-ha ha escrito en *October* (n.º 52, primavera 1990): «El documentalismo entonces puede convertirse fácilmente en un "estilo"…un puro elemento de estética (o de antiestética), que en el mejor de los casos se limita a sí mismo a una mera categoría o un juego de técnicas de persuasión… El resultado es el advenimiento de una completa estética de la objetividad y el desarrollo de tecnologías de la verdad capaces de promover lo que es correcto y lo que es incorrecto y, por extensión, lo que es "honesto" y lo que es "manipulador"».

MANIPULACIÓN HONESTA: VERDAD, PERSUASIÓN Y PROPAGANDA

El capítulo anterior trataba esta cuestión desde la perspectiva de la génesis de la forma fotográfica; cabe diferenciar ahora el punto de vista de la ética. A menudo ambas caras de la moneda han convivido con incomodidad. Lo cierto es que muchos de los maestros de la fotografía documental no tuvieron reparo en saltarse las leyes (a escondidas, eso sí) e incurrieron en la «manipulación» para ser «honestos». De los paisajes habitualmente obtenidos por sobreimpresión de varios

negativos en el siglo XIX hasta las tomas escenificadas o compuestas de grandes abogados del documentalismo social y de la fotografía humanista, como Eugene Smith o Sebastião Salgado. Nadie se lo reprocha: de esa forma se consiguieron algunas de las imágenes más emblemáticas de los avatares del último siglo y medio. Ellos se dieron cuenta de que su misión no consistía en dar forma a la verdad sino a la persuasión. La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto no está reñida con la manipulación. Porque, hay que insistir, no existe acto humano que no implique manipulación. La leche que mamamos de nuestra madre, decía Josep Renau, ya es una forma de manipulación. La manipulación por tanto está exenta *per se* de valor moral. Lo que sí está sujeto al juicio moral son los criterios o las intenciones que se aplican a la manipulación. Y lo que está sujeto al juicio crítico es su eficacia.

Lo mismo puede afirmarse de la propaganda, otra palabra tabú sobre la que pesan, por parecidas razones históricas, las mismas connotaciones peyorativas. La difusión de fotografías de contenido social implica siempre un acto de propaganda, lo quiera el fotógrafo o no. Simplemente hay que asumir este proceso, que es inevitable. Sea consciente o no, el fotógrafo impregna su obra con su sensibilidad y con su ideología. No cabe la neutralidad pura. Nos lo diga alguien deleznable como Franco o alguien entrañable como Dorothea Lange, una referencia de la creación documental libre de toda sospecha, que justificaba la pasión doctrinal: «Todo es propaganda de lo que uno cree. Cuanto más intensa y profundamente crees en algo, más propagandista te vuelves. Convicción, propaganda, fe, no lo *sé*, nunca he podido llegar a la conclusión de que ésa sea una mala palabra» (*Aperture*, 1982).

UN REALISMO RADIOGRÁFICO

Con los recursos del ordenador la fotografía documental tiene muchas conexiones con el fotomontaje político de las vanguardias históricas. De hecho ambos ámbitos han compartido su voluntad de analizar la realidad social más allá de sus apariencias. Comparemos por ejemplo *The Americans* de Robert Frank con *The American Way of Life* de Josep Renau. Renau inició su actividad artística a finales de los años veinte; exilado en México al fin de la guerra civil, realizó entre 1947 y 1966 el ciclo de fotomontajes *The American Way of Life* a partir de imágenes y textos extraídos de *Life, Fortune* y *The New York Times*. Tanto *The Americans* como *The American Way of Life* intentaban desmaquillar la desolación y la sordidez que se escondían debajo de la ilusión del sueño americano. Josep Renau, como John Heartfield durante la República de Weimar y los primeros años del nazismo, pretendía superar la ambigüedad latente en la fotografía y dirigir certeramente la fuerza de su sentido mediante la articulación retórica que el fotomontaje otorgaba. Cuando la fotografía directa se veía imposibilitada de penetrar en el blindaje de lo real, «el fotomontaje —decía Renau en

una entrevista (*Artforum*, verano, 1978)— es una forma de ver la realidad con rayos X. Es la única forma de hacer ver al espectador lo absurdo, de conseguir que dos niveles de existencia coincidan en el mismo espacio. Esto es lo que yo llamo auténtico realismo».

De hecho se va más allá: se trata de la ruptura con el mito de una realidad asequible al observador. El realismo no tiene nada que ver con «la realidad», que es un concepto vago e ingenuo; el realismo solo adquiere sentido en tanto que opción ideológica y política. Renau pretendió realizar una radiografía del maccarthîsmo y de la caza de brujas, pero en cierto modo Frank hizo lo mismo; variaban los métodos pero persistía un mismo mensaje crítico.

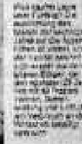
Hasta ahora el espectador, no obstante, no se ha prestado a equívocos y ha sabido distinguir entre un fotomontaje y una instantánea, entre la invención y el documento, aunque ambos apunten en la misma dirección. ¿Pero qué sucede cuando, como en casos como el de Meyer, la representación alterada carece de fisuras y no pueden advertirse diferencias con una simple instantánea? ¿Qué sucede cuando comparamos a Meyer, no con Renau, sino con Frank? Desde luego sucede en primer lugar que conciliamos los más terribles demonios. Por lo menos eso parece a juzgar por los encendidos debates que esta cuestión ha provocado entre prestigiosas publicaciones y asociaciones de fotógrafos profesionales. En general, sus resoluciones insisten candorosamente en preservar la credibilidad del documento fotográfico y el buen hacer deontológico recomendando que se explicite en los pies de foto si se trata de una fotografía manipulada digitalmente o no. Es un intento vano y seguramente llega tarde. Lo que ha arruinado la verosimilitud y la confianza en el documento fotográfico no es tanto el retoque digital como una creciente consciencia crítica. La tecnología digital puede precipitar el descrédito pero no provocarlo por sí misma. Puede por ejemplo mostrar al gran público con qué gran facilidad y rapidez una imagen que parece una simple instantánea es en realidad el resultado de un complejo bricolaje. Todos tenemos ahora ordenadores en casa; pronto todos podremos realizar esos mismos juegos… ¿Por qué fiarse pues de las imágenes impresas en los medios de comunicación? Desprovistas de su carga de veracidad que aceptábamos tácitamente, ¿no pierden en gran medida su valor informativo y se convierten en simples elementos ornamentales?

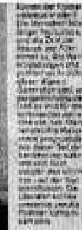
LA INFORMACIÓN COMO HAPPENING

En 1981 el periódico alemán *Die Zeit* invitó a Allan Kaprov a utilizar sus páginas para un proyecto artístico. Kaprov escogió tres fotografías banales como las que aparecen habitualmente en la prensa y redactó diferentes pies de foto. Cada una de estas tres fotografías fue publicada por cuadriplicado en diferentes apartados del periódico y cada vez con un texto distinto. Obviamente no había ninguna indicación que advirtiese del experimento. Las combinaciones de imagen/texto aparecieron como enunciados corrientes, extraídos de la actualidad informativa, tal y como estamos

acostumbrados a que suceda en la prensa. Si las tres imágenes hubiesen sido reproducidas una sola vez y no cuatro, con un único texto y no con cuatro variantes, nadie hubiese advertido nada irregular. Pero la simultaneidad de las fotos en la edición de un mismo día levantaba toda clase de sospechas. La descarada polisemia de aquellas fotografías que servía para explicar cuatro hechos distintos a la vez no solo obviaba una falsificación puntual basada en un método de contextualización manipulada sino que sobre todo denunciaba el uso falsificador de la fotografía en general.

Podemos suponer las reacciones de estupefacción y enojo de los lectores e imaginar la escena de una centralita telefónica colapsada con llamadas de protesta y amenazas de cancelación de suscripciones. ¿Se habrían emborrachado los redactores a la hora del cierre para no darse cuenta de tamaño disparate? Siguieron las consiguientes justificaciones futiles de una nota editorial, que pedía comprensión para el *happening* y perdón para el periódico por haber concedido una «carta blanca» excesiva a un artista contemporáneo a todas luces extravagante; desde luego se comprometían a ser mucho más cuidadosos con los artistas y no repetir una experiencia así nunca más. Lo que la editorial no reconoció —y siempre queda la duda de si fue por inconsciencia o por maquiavelismo— es que esta experiencia se repetiría todos los días, en la redacción de *Die Zeit* o en cualquier otra. La información se ha basado generalmente en este principio de composición a pesar de que sus artífices se han preocupado de disimular el método. Y como se pregunta Joachim Schmid, lo que debe preocuparnos es si este tipo de falsificación seguirá sin llamarse arte sino periodismo.







Alian Kaprov, intervenciones en el periódico *Die Zeit*,
20 de marzo de 1981

Los lectores que reaccionaron indignados se tranquilizaron interpretando la situación como un accidente o un error, es decir, una excepción a un funcionamiento que no era cuestionado. Aunque el sentido y la intención del *happening* se hicieron públicos, los lectores se negaron categóricamente a asumir un mensaje tan inquietante: sencillamente preferían las falsificaciones de costumbre porque de esta manera podían permanecer sumidos en su ancestral pasividad rutinaria.

Es justamente la somnolencia de este gran público la que quedará sacudida por la confrontación con una superabundancia de imágenes manipuladas en las que las correcciones o los cambios ya no son détectables. No son détectables aunque seamos conscientes de su existencia o, simplemente, de su posibilidad: ahí radicará esta última fase del proceso de deconstrucción de la fotografía documental. El control del mensaje ya no dependerá solo de su ubicación o relación con un texto dado sino que su misma génesis tenderá a reconstruir la ilusión del espacio real; el ensamblaje seguirá los cánones fotoperiodísticos y nadie será capaz de advertir la intervención digital, ejecutada con precisión de bisturí y sin fisuras. Por tanto, seguirá aportando al profano la sensación de verdad, pero ahora se tratará de una verdad gratuita, solo refrendada por la capacidad de convicción del operador fotográfico.

Sí, quedaremos sumidos en una feria de la confusión cuyas consecuencias serán paradójicamente esclarecedoras. Ya no podremos creer a ciegas en las nuevas imágenes electrónicas, pero también será imposible devolverlas al mundo de la ficción. Las imágenes revelarán su propio espacio, un espacio neutro, ambiguo, tan ilusorio como actual: el *vrai-faux*, la tierra de nadie entre la incertidumbre y la invención, tal vez la categoría más genuina de nuestra época. Una tierra de nadie que propicia para el artista responsable el rol de demiurgo y le alienta a sembrar dudas, destruir certezas, aniquilar convicciones para, a partir del caos, edificar una sensibilidad y un pensamiento nuevos.

La escritura de las apariencias



Marmaduke Arundel Wetherell, el monstruo del lago Ness, 1934

«Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real.»
José Luis Borges, *El inmortal*

¿Por qué llamamos «fotografía» a la fotografía? Pues porque William Henry Fox Talbot no sabía griego. O, al parecer, no sabía lo suficiente. Por lo menos eso es lo que aventura Vilém Flusser de aquel notable científico británico que acuñó el nombre del nuevo procedimiento. El prefijo fotoderiva de *fos*, que significa luz, pero hubiese sido más correcto deletrear «faos». Con ello nos hubiésemos acercado a *faiein* y *fainein*, términos que deberían traducirse como «aparecer» y no como «brillar», y que han originado palabras como fantasmas, fantasía o fenómenos. Esta lexicografía por extensión se relacionaría con espectros, ilusiones y apariciones. «Fotografía», pues, significa literalmente «escritura aparente». Lo cual nos lleva por extensión a una «escritura de las apariencias».

CULTURA DE LA SUPOSICIÓN

En diciembre de 1989 una confusa revolución derroca al dictador rumano Nicolae Ceaucescu. Le sucede una previsible situación de turbulencia de la que van dando cuenta los corresponsales en Bucarest. En junio del año siguiente el periódico *El País* dedica una página entera a la actualidad del conflicto, un rosario de violentos altercados entre defensores y detractores del nuevo primer ministro Petre Roman. El artículo viene ilustrado con una gran fotografía que ocupa más de un cuarto de la página. El pie de foto reza: «Partidarios del gobierno muestran casquillos de bala supuestamente disparados por manifestantes». Fijémonos en este *supuestamente*. Es un adverbio que indica dos cosas. Por un lado la incertidumbre de los redactores del periódico sobre cómo interpretar el contenido de la fotografía, o cómo anclar su sentido más allá de las versiones políticas interesadas de quienes la han suministrado. Por otro lado, y más importante aún, la voluntad de transmitir y hacer compartir una conciencia de la sospecha. En otras palabras, la necesidad de lavarse las manos.

Corresponsabilizando al lector sobre la eventual autenticidad de la imagen y su consiguiente verosimilitud, el periodista acalla sus remordimientos deontológicos. Ya se nos ha advertido: «Esta información hay que tomarla con reservas pero se la ofrecemos a ustedes de todas formas». O «no estamos del todo seguros de esta información». En suma: «esta noticia es pura suposición». El lector, pues, comparte las dudas del periodista (esto es muy sano). Pero ¿las comparte todas? No, desde luego, solo unas pocas (esto es muy peligroso). Aquí de hecho solo se nos pone en aviso de una duda,

y tal vez no la más importante, una que simplemente levanta una cortina de humo para camuflar todas las demás. En realidad, el pie de foto rigurosamente correcto hubiese sido: «Supuestos partidarios del gobierno muestran supuestos casquillos de bala supuestamente disparados por supuestos manifestantes». La información gráfica, o cuando menos esa fotografía en concreto, no hacen sino alentarnos en esta cultura de la suposición y de lo especulativo.

El negocio de la información se basa en un protocolo de confianza al que la tecnología contribuye fortaleciendo la verosimilitud. Diógenes buscaba la verdad con su lámpara; hoy salimos a buscarla con cámaras fotográficas. La paradoja es que la lámpara de Diógenes arrojaba luz sobre las cosas y la cámara, por contra, engulle esa luz. La cámara no ilumina necesariamente nuestro entendimiento sino que, como sugería Flusser, está forzada a vérselas con lo oscuro y sombrío, con los espectros y las apariencias. Contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. *Fictio* es el participio de *fingere* que significa «inventar». La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones.

A LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD PERDIDA

Imaginémonos rodeados de un puñado de obras maestras de Rembrandt. Elijamos una pieza emblemática: el famoso cuadro donde se relata el episodio de Dalila cortando la cabellera a Sansón, a quien, ya desprovisto de su fuerza mágica, los filisteos dejan ciego. Nos maravilla la fuerza de la composición, la seguridad del trazo, la expresividad del color… Todo nos hace revivir el patetismo de la hazaña: la satisfacción triunfante de la traidora Dalila todavía tijeras en mano, el estupor del héroe inmovilizado por los esbirros, la daga hincándose para arrancarle los ojos…

Pero hay un detalle que resulta chocante. Es extraño que Rembrandt pintara a Sansón con rasgos asiáticos. Y todavía lo es más que Dalila parezca también japonesa, así como el resto de los soldados. Pero lo más prodigioso e inquietante es que todos, hombres y mujer, sean la misma persona. Que todos hayan tomado prestado un mismo rostro, el del fotógrafo Yasumasa Morimura. Este artista japonés se ha especializado en la realización de una extensa serie de intervenciones de este tipo, siempre sustituyendo los rostros de todas las figuras que aparecen en obras paradigmáticas de grandes maestros como Diego Velazquez, Edouard Manet, Vincent van Gogh y otros, por el suyo propio. Con tal actuación Morimura se ha propuesto pervertir la tradición pictórica occidental, una memoria icónica que solemos considerar genérica y universal pero que en realidad no representa más que una opción —la dominante— entre otras muchas.

Repasemos ahora una secuencia de retratos de grupos de artista. Por ejemplo: escena en un café de Montparnasse; con esa cara de rebeldes inconformistas con que los artistas se sienten obligados a posar para la cámara vemos a André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Louis Aragon, Man Ray,

Max Ernst, Salvador Dali, un artista desconocido y Francis Picabia. Ahora es una foto de grupo con los integrantes de la Factory de Andy Warhol. El pie de foto los identifica: de izquierda a derecha, Nico, Gerard, Maureen Tucker, Danny Williams, Sterling; en la segunda hilera, Stephen Shore, Andy, Lou Reed, un artista desconocido y John Cale. En su conjunto, más o menos una veintena de fotografías, se pasa revista a las diferentes vanguardias de este siglo, desde el futurismo hasta el arte pop, en una especie de homenaje al género del retrato de grupo.



Yasumasa Morímura, *The Death of the Father*, 1991

Pero en esta serie de fotografías que traza el itinerario de los acontecimientos artísticos de este siglo y de sus protagonistas, y que celebra un género retratístico descubrimos algo anómalo. Lo curioso aquí es que siempre quede un personaje sin identificar. Y lo verdaderamente asombroso es que ese personaje sea siempre la misma persona, que nos mira con su cara rechoncha, su mostacho y los ojos saltones. No es *un* artista desconocido, sino *el* artista desconocido. Evidentemente se trata de un proyecto artístico de manipulación de documentos gráficos, en el que *el artista desconocido* incluye repetidamente su rostro al lado de los grandes artistas perfectamente conocidos. Solo al final se revelará que el artista desconocido es Warren Neidich (y la verdad es que a uno le hubiera complacido que haciendo honor a su pseudónimo el anonimato se hubiese mantenido hasta el fin).

Este tipo de mistificaciones no solo afecta al mundo del arte. La información y la prensa gráfica también se prestan al juego. Por ejemplo, la célebre instantánea de John F. Kennedy en Dallas pocos segundos antes de su asesinato. El apuesto presidente, de pie en su ostentoso descapotable, no escatima sonrisas a una multitud entusiasta que le da la bienvenida. En el mismo interior del automóvil, entre el presidente y el alcalde de la ciudad, otro elegante personaje saluda con la mano y hace gala de aplomo de político en campaña electoral. ¿Quién es? Recuperamos la imagen original y allí no aparece. Es un polizón de la historia. Lo encontramos también en otros cuarenta acontecimientos de la vida cultural, social y política reflejados por la cámara: sea entre los que muestran orgullosos el cadáver del Che o entre los soldados que en Vietnam se horrorizan de los efectos del napalm sobre unos niños despavoridos; sea paseando de la mano de Brigitte Bardot o posando histriónicamente junto a Frank Zappa. Se trata de Matthias Wähner, en cuya serie *Mann ohne Eigenschaften* (Hombre sin cualidades específicas) anticipa efectos de intervención en la memoria visual que se popularizaron en el filme *Forrest Gump*. El título de la obra de Wähner alude irónicamente a la novela de Robert Musil que describe a un personaje que nunca destaca y es capaz de pasar siempre desapercibido. Como aparentemente el propio Wähner recorriendo esos destellos de historia.



Matthias Wähner, de la serie *Mann ohne Eigenschaften*, 1994

Una idea parecida ha sido puesta en práctica por otros artistas, incluso en confines lejanos. Así el chino Zhao Shaoruo, que impone su rostro en muchas fotos de actos oficiales del régimen comunista sustituyendo al de algunos de sus más altos dirigentes. Un último caso que nos toca más cerca: primera página de la sección de deportes del periódico *La Vanguardia*. La noticia del día nos deja atónitos: la tenista Mónica Seles ha sido apuñalada por un espectador chalado. La fotografía que ilustra el suceso nos muestra en primer plano la expresión de dolor de la tenista en el instante de la agresión. Pero, aunque el titular y el pie de foto nos hablen de Mónica Seles, el rostro presenta unas facciones que no coinciden con la imagen que recordamos de la tenista serbia. Lo mismo sucede en la ilustración de muchas otras noticias extraídas de los distintos periódicos barceloneses, nos hablen de las mujeres víctimas de la guerra de Bosnia o del secuestro de la hija de un industrial. Siempre aparece el mismo rostro, el de la artista Laura Baigorri, quien mediante retoque y fotomontaje digital, se ha introducido como protagonista en casos notorios del fotoperiodismo reciente. En la imagen que cierra esta serie bautizada gráficamente como *Co+Media*, el texto anuncia que el rey de España visita unas instalaciones deportivas en la localidad de Banyoles y departe amistosamente con los voluntarios olímpicos. El monarca español estrecha sonriente la mano de una voluntaria: a estas alturas ya podemos prever que Laura Baigorri encarna otra vez a este personaje. Pero ¿constituye una nueva tergiversación? No. Realmente Baigorri fue voluntaria olímpica y esa fotografía se publicó de verdad en la prensa. Por una vez, lo crean ustedes o no, se trata de una instantánea auténtica.



30 Deportes 31 32

La tenista Monica Seles sufre una puñalada en el torneo de Hamburgo

Edberg contra Emilio y Bruguera-Carbonell, semifinales en Madrid



JUEGOS OLÍMPICOS

Samaranch apoyará el futuro olímpico del piragüismo de aguas bravas para Atlanta'96

PNV y HB celebran con cava las puertas que dejan abiertas a "la dinámica pacificadora"

Laura Baigorri, de la serie *Co+Media*, 1994

La propuesta de Baigorri culmina una nueva vuelta a la tuerca para dejarnos sumidos en la más absoluta feria de la confusión. En un cuento popular, un joven pastor muy bromista se burla varias veces de sus compañeros. Con un espanto fingido, pide auxilio ante la llegada de un feroz lobo. Cuando los compañeros acuden presurosamente armados con garrotes, Pedro se regocija tratándolos de crédulos inocentes. Pero al final el lobo llega de verdad y nadie hace caso a sus desesperados gritos de socorro. La moraleja de la fábula es que no hay que mentir so pena de perder toda credibilidad en los momentos más acuciantes. Baigorri también institucionaliza el *statu quo* de la mentira pero persigue otro mensaje: no debemos aceptarlo todo pero tampoco podemos rechazarlo todo. La duda es simplemente una herramienta de la inteligencia. Que al malaventurado muchacho lo devore el lobo no solo es culpa de su exagerado sentido del humor; sus compañeros podían haberle dado a tiempo un pequeño escarmiento pedagógico. Por otra parte se puede intuir que puestos en la situación real, existen grados de dramatismo discernibles entre «¡Que viene el lobo, que viene el lobo!» y «Joder, que se me está zampando».

LA TEATRALIZACIÓN DE LA REALIDAD

El arte contemporáneo ahonda en esta idea de falsificación como estrategia intelectual. Detrás del juego y la provocación se esconde una sátira sobre el rol que la fotografía debe asumir hoy. ¿Es todavía una tecnología al servicio de la verdad, un soporte de evidencias? Hoy ya nada es evidente; por el contrario, navegamos a través de la nebulosa de la ambigüedad, de espacios virtuales que sustituyen la experiencia. En el contexto de la cultura de los media, los conceptos de verdad y falsedad han perdido cualquier validez. Todo es verdadero y falso a la vez. Lo cual impone un nuevo protocolo de relación con la imagen y los sistemas de transmisión de conocimiento, que tiende tanto a reposicionar las funciones sociales de las tecnologías productoras de imágenes como a redefinir la noción de lo real.

En España se celebra el concurso *Fotopres* destinado a valorar las realizaciones más sobresalientes del año de los profesionales del fotoperiodismo. En 1986 el primer premio fue otorgado al *freelance* Jaume Muntaner Cornelias por una instantánea titulada *Me'n vaig amb la meva mare* (Me voy con mi madre). En ella aparece una novia, todavía ataviada con el traje nupcial, la cabeza tocada con el tradicional velo y el *bouquet* de flores blancas en la mano, huyendo del novio, que la persigue e intenta retenerla. Parece el vestíbulo de un hotel. Tal vez el banquete se ha celebrado allí y en los postres ya ha surgido la primera desavenencia entre los recién casados. Tal vez la novia ha sufrido un ataque de nervios ante su noche de bodas. En fin, se trata de una escena tópica propia de un guión que sin duda haría las delicias de Pedro Almodóvar.

Unos días después de concederse el premio y hacerse pública el acta del jurado, en la que se

destacaba la calidad y sentido de la oportunidad de aquella toma, estalló el escándalo: la escena no pertenecía a la «vida real» sino que se trataba de una intervención del grupo teatral La Cubana. Este grupo experimental, hoy plenamente reconocido, defendía en sus orígenes el teatro invisible. Sus actuaciones en la calle y en otros lugares públicos convertían en «escenario» espacios poco o nada identificables como «teatrales». Más que espectáculos, sus piezas eran concebidas como acciones de comando o *razzias* encaminadas a confundir al público entre realidad y ficción, entre vida y representación. Los organizadores convocaron de nuevo al jurado para que reconsiderase su veredicto. La fotografía galardonada había sido presentada en la categoría de Instantáneas, que según las bases debía ocuparse de «aconteccimientos imprevistos que no haya sido posible planificar previamente». Jaume Muntaner fue desposeído del premio a pesar de haber aducido que nunca llegó a saber que estaba fotografiando una representación teatral y que obró de buena fe.



Jaunie Muntaner Cornelias, *Me'n vaig amb la meva mare*, 1986

Sin saberlo, los miembros del jurado, conspicuos profesionales todos, presididos por Xavier Miserachs, sentaron las bases de importantes contribuciones no solo a la jurisprudencia sino también a la metafísica: la realidad aprehensible por el fotógrafo se nos impone como un fluir a la manera de Heráclito. El resto es ficción y por lo tanto, anatema. También se ignora si en las deliberaciones del jurado se consideraron las teorías platónicas: «Dios crea el Arquetipo (la idea original) de una mesa; el carpintero, un simulacro». De Plotino se cuenta —refiere Jorge Luis Borges— que estaba casi avergonzado de habitar en un cuerpo y que no permitía a los escultores la perpetuación de sus rasgos. En una ocasión un amigo le rogaba que se dejara retratar; Plotino adujo apodíptico: «Bastante me fatiga tener que arrastrar este simulacro en que la naturaleza me ha encarcelado. ¿Consentiré además que se perpetúe la imagen de esta imagen?».

Sería interesante conocer la opinión de este jurado con respecto a la mayoría de situaciones con que hoy deben vérselas los fotoperiodistas. El mundo deviene un gran teatro, ya no hay divorcio entre realidad y representación. Las conferencias de prensa, las convenciones políticas, los acontecimientos deportivos, las grandes conmemoraciones, incluso algunas guerras, se han convertido en elaboradísimas dramaturgias con actores y figurantes, a los que se ha asignado un punto de vista fijo ante la cámara. Según las bases del *Fotopres* refrendadas por aquel jurado, ¿cabe la categoría de instantáneas en la final de 100 metros lisos de unos Juegos Olímpicos cuando se tiene la constancia de que cada atleta correrá por una calle preestablecida sin salirse un milímetro y, por tanto, donde todo es «planificable previamente», incluso a menudo el vencedor? ¿Cabía la instantánea en la guerra del Golfo o, en general, en cualquier otro acontecimiento convertido en espectáculo por los medios de comunicación?

ESTRATEGIAS DE FALSIFICACIÓN

Puede que la fotografía se pretenda todavía como documento porque de hecho, toda imagen, incluso la más ambigua o la más abstracta, contiene un cierto magma de información. Habla «el artista desconocido»: «El colapso de la representación gráfica es un aspecto fundamental de la visión posmodernista. Dudar del significado de la fotografía y de su delineación de la historia han sido manifestaciones derivadas de la actual corriente de deconstrucción. La definición de sentido como respuesta a este nuevo modo de pensar ha tenido que mutar (como un virus respondiendo a la presión del entorno). La imagen como registro de identidad morfológica ha cedido paso a la imagen como demostración bajo sospecha».

Alain Jaubert reunió para un libro impagable, *Le comissariat aux archives*, innumerables ejemplos de fotografías manipuladas en el marco de regímenes totalitarios. Por la acción de hábiles, y a menudo no tan hábiles, censores muchas fotografías fueron retocadas para hacer desaparecer

personajes políticamente molestos. El obsesivo control de la imagen y el remodelado de la memoria colectiva han establecido tradicionalmente una de las operaciones prioritarias y obsesivas en sistemas poco o nada democráticos. Es una pena, en fin, que estos grandes artistas de la censura y de la propaganda, tan diestros con las tijeras y el fotomontaje, hayan permanecido anónimos y la historia no pueda rendirles el tributo que merecen.



En la foto superior Mao Tse-Tung aparece junto a Peng Chen, alcalde de Pekín (1958). En la segunda version, siguiente página, después de las purgas políticas de la Revolución Cultural, Peng Chen se ha desvanecido.

Del libro *Le comissariat aux archives* de Alain Jaubert.



Otro perfecto desconocido es Marmaduke Arundel Wetherell (y parece incomprensible pasar desapercibido con un nombre así). El fotógrafo que logró impresionar por primera vez la entrañable silueta de Nessie se ha paseado de puntillas por la historia de la fotografía. La célebre instantánea del monstruo del lago Ness fue publicada en el *Daily Mail* de Londres el 21 de abril de 1934. Meses antes habían empezado a circular rumores sobre la existencia de la criatura y el periódico decidió enviar a Escocia a nuestro hombre, al parecer más notorio en las lides de caza mayor que en las periodísticas. Wetherell desde luego no se andaba con remilgos: pidió a su ahijado, Christian Spurling, que construyera un modelo con forma de dinosaurio, de unos 35 cm, y lo empalmara a una especie de submarino de juguete. Ni su arrojo ni su inventiva fueron nunca valoradas. Es una injusticia que deberá ser corregida, pero por de pronto Marmaduke Arundel Wetherell ha terminado sus días sin pena ni gloria.

Una gloria que en cambio no se ha escatimado a colegas suyos a los que sí se ha hecho justicia como grandes falsificadores de instantáneas memorables. Con frecuencia las obras más celebradas en las trayectorias de fotógrafos documentales han sido «preparadas» de un modo u otro. Recordemos algunas: Dorothea Lange, autora del retrato *Migrant Mother*, todo un símbolo del período de la Depresión estadounidense; Robert Capa con su impactante toma del miliciano republicano muerto en la guerra civil española; Agustí Centelles con sus guardias de asalto apostados tras un caballo muerto; Joe Roesenthal que inmortalizó el donaire de los marines ondeando la bandera de las barras y estrellas en el punto más elevado de la isla de Iwo Jima; Alfred Eisenstaedt con su histórico beso en Times Square entre un marino y una enfermera para celebrar el fin de la Segunda Guerra Mundial, o Robert Doisneau con otro beso histórico, su *Baiser sur la place de l'Hotel de Ville*, en fin, de Eugene Smith no podemos referirnos en justicia a sus clichés más celebrados pero sí consta que hizo sobreimpresiones de negativos en algunos reportajes. Cada uno de estos logros fotoperiodísticos arrastra rocambolescas anécdotas sumamente jugosas en su aspecto teórico. Concluyamos tan solo que resulta inaudita la hipocresía de los medios de comunicación que al descubrirse o reconocer su autor que se trataba de imágenes trucadas han sancionado el caso como una traición. Traición ¿a qué o a quién? De hecho, en todas estas traiciones al fotógrafo no le ha guiado más que un afán de sobrepoetizar o de obtener resultados con una mayor fuerza gráfica, lo cual no desmerece en absoluto su trabajo.

Pero las prácticas falsificadoras de los artistas contemporáneos pretenden justamente atraer la atención hacia las «otras» prácticas falsificadoras. Cuando el «artista desconocido» habla de virus mutante al referirse al sentido en la fotografía, esas acciones artísticas se nos antojan intoxicaciones informativas controladas, es decir, vacunas cuya misión será inducir al organismo (social) a generar sus propias defensas. Empezaba este texto con una disquisición etimológica y puede que convenga proseguir por esa vía: tal vez la propuesta más acertada sea la que contenga el juego de palabras de Jean-Luc Godard cuando sustituye *photographie* por *faux-tographie*.

Las imágenes técnicas han apuntalado ortopédicamente el universo del fraude y de lo falso. La voluntad de contestar o de «contradecir» el *statu quo* de un cierto orden visual basado en la evidencia fotográfica me llevó a formular la noción de contravisión. Utilicé por primera vez ese término en un ensayo publicado en la revista *The Village Cry* (Basel, 1977), y luego lo fui revisando en textos posteriores. Se trataba de una especie de justificación programática personal, sin

aspiraciones teóricas, simplemente como una reflexión sobre mi propia obra. Proponía que la contravisión debía entenderse como la acción de ruptura con las «rutinas» (según su acepción en informática) que controlan los «programas» del pensamiento visual: actuar como un *hacker* atacando las defensas vulnerables del sistema. La contravisión debía pervertir el principio de realidad asignado a la fotografía y no representaba tanto una crítica de la visión como de la intención visual. La fotografía contravisiva invocaba, en síntesis, una triple subversión: la del «inconsciente tecnológico» del sistema fotográfico; la del estatuto ontológico de la imagen fotográfica y de sus plataformas de distribución; y la del significado usual de un concepto de libertad enmascarado por los espejismos de la sociedad tecnocrática. Con las matizaciones obvias alentadas por el tiempo y, si cabe, una cierta madurez, estas ideas me siguen pareciendo vigentes. Y no solo para mí sino también para muchos de los protagonistas que, a mi entender, marcan actualmente las propuestas artísticas más radicales.

La fotografía, en su origen, tuvo que acercarse a la ficción para demostrar su naturaleza artística y su objetivo prioritario ha consistido en traducir los hechos en soplos de la imaginación. Hoy en cambio lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad.

Referencias bibliográficas

Con la lógica salvedad de la nota introductoria, los textos que componen este volumen son versiones actualizadas de artículos cuya referencia se da a continuación. Con excepción de los capítulos último y antepenúltimo, el resto formó parte de un libro publicado en Francia con el mismo título, *Le baiser de Judas. Photographie et vérité* (Actes Sud, Arles, 1996). Con estos textos pretendía justificar la articulación del programa del Festival Internacional de Fotografía de Arles, de cuya vigésimoséptima edición fui director artístico.

PECADOS ORIGINALES

«Fotografía como pecado» (traducción al inglés: «Photography as Sin») en *El teléfono en la fotografía*, Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1993.

ELOGIO DEL VAMPIRO

«Diálogos con el espejo» en *Las imágenes y sus autores. Tendencias de la fotografía de creación en España*, actas de las Segundas jornadas de estudio sobre la fotografía española, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1996.

VIDENCIA Y EVIDENCIA

«Videncia i evidencia» (traducción al inglés: «Evidence and Clairvoyance») en *Fragments. Proposta per a una collecció d'art actual IV*, Universitat de Barcelona, 1994.

«Videncia i evidencia», en *Luna Córnea*, n.º5, Centro de la Imagen, México, 1994.

LOS PECES DE ENOSHIMA

«Enoshiman Kalat: Piirtojälki-Huististа / The Fish of Enoshima: on Trace Memory», *en Muisti-Ajatus - Toive/Memory - Thought-Hope*, catálogo de LUMO'95 - 3.Kansainvälinen Valokuvataiteen Triennaali, Alvar Aalto Museo, Jyväslylä, 1995. «Los peces de Enoshima: sobre el rastro-memoria» (traducción al inglés: «The Enoshima Fish: On the Meniory-trace») en *Papel Alpha. Cuadernos de Fotografia*, n.º1, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

LA CIUDAD FANTASMA

«Fotografia, tempo e historia. Uma certa cor sépia», en *Artes & Leiloes*, n.º3, Lisboa, febrero-marzo 1990.

LA TRIBU QUE NUNCA EXISTIÓ

«La tribu que mai no va existir», en publicación de las actas de las Cuartas Jornadas Antoni Vares «La imatge i la recerca histórica», Area de Cultura, Ajuntament de Girona, 1996.

VERDADES, FICCIONES Y DUDAS RAZONABLES

«Pedro Meyer: Truths, Fictions, and Reasonable Doubts» en *Truths & Fictions. A Journey from Documentary to Digital Photography*, Aperture, Nueva York, 1995.

«Pedro Meyer: verdades, ficciones y dudas razonables» en *Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital*, Casa de las Imágenes, México, 1995.

LA ESCRITURA DE LAS APARIENCIAS

«L'ecriture des apparences» (traducción al inglés y al castellano: «The Writing of Appearances» / «La escritura de las apariencias»), en *Réels, fictions, virtuel*, catálogo de los XXVII Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, Actes Sud, Arles, 1996.



JOAN FONTCUBERTA i Villa (Barcelona, 1955) ha desarrollado una actividad plural y extensa en el mundo de la fotografía como creador, docente, crítico y comisario de exposiciones. Ha sido profesor en diferentes centros y universidades en Europa y Estados Unidos, colaborador en publicaciones especializadas de arte e imagen (Nueva Lente, Aperture, Afterimage, European Photography, Lápiz, etc). En 1980 co-fundó la revista bilingüe (español-inglés) Photovision, de la que sigue ejerciendo como jefe de redacción. En la actualidad es profesor en los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra.

Su obra ha sido adquirida por colecciones públicas como las del Musée d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, Paris; Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museum of Modern Art, Nueva York; Art Institute, Chicago; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; Museum of Fine Arts, Houston; Center for Creative Photography, Tucson; Museum of Fine Arts, Houston; The Art Institute, Chicago; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; National Gallery of Art, Ottawa; Folkwang Museum, Essen; Ludwig Museum, Colonia; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo; I.V.A.M., Valencia; Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

Entre sus publicaciones destacan Herbarium (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984); Fauna (European Photography, Göttingen, 1987); Història artificial (IVAM, Valencia, 1992); La fragua de Vulcano (Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1994); L'artista e la fotografia (Mazzotta, Milan, 1995); Wundergarten der Natur (Rupertinum Museum, Salzburg, 1995); Sputnik (Fundación Arte y Tecnología, Madrid, 1997), Micromegas (Mide, Cuenca, 1999), Twilight Zones (Actar, Madrid, 2000) y Securitas (Fundación Telefónica, Madrid, 2001).

Estudioso de la historia de la fotografía española en el s. XX, ha comisariado numerosas exposiciones

con referencia a algunos de sus aspectos. Destacan Idas y Caos. Vanguardias fotográficas en España 1920-1945 (presentada en 1984 en la Biblioteca Nacional en Madrid y en el International Photography Center en Nueva York) y Creación Fotográfica en España 1968-88 (presentada en el Musée Cantini de Marsella y en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona). Ha publicado varios libros de temáticas relacionadas con la historia, la estética y la pedagogía de la fotografía; destacan Estética Fotográfica: una selección de textos (Ed. Blume, Barcelona, 1984) y Fotografía: conceptos y procedimientos, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990). Cabe destacar entre sus ensayos El beso de Judas. Fotografía y Verdad (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997), Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio (Mestizo, Murcia, 1998), Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004. Jorge Ribalta (ed.) (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2008), La cámara de Pandora: La fotografí@ después de la fotografía (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2010) Premio Nacional de Ensayo y, más recientemente, La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016).

Entre otras distinciones, en 1988 Joan Fontcuberta recibió la medalla David Octavious Hill, otorgada por la Fotografisches Akademie GDL en Alemania y en 1994 fue distinguido como Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres por el Ministerio de Cultura en Francia, en ambos casos como reconocimiento por el conjunto de su actividad fotográfica. En 1997 el Arts Council de Inglaterra le concedió The UK Year of Photography and Electronic Image Award. En 1998 recibió el Premio Nacional de Fotografía, otorgado por el Ministerio de Cultura. En 2013 Recibió el Premio Internacional de la Fundación Hasselblad, considerado el máximo galardón en fotografía.

Notas

[1] La Misión Photographique de la DATAR, lanzada en 1984, fue un encargo público a un grupo de fotógrafos que tomaba el precedente de la celebrada Mission Héliographique y pretendía crear una vasta documentación del territorio francés y de las diferentes facetas de su paisaje. <<